

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Keli Cristina Pacheco

Lima Barreto/Roberto Arlt: a comunidade em exílio

Florianópolis
2009

Keli Cristina Pacheco

Lima Barreto/Roberto Arlt: a comunidade em exílio

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela, para obtenção do título de Doutor em Literatura, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis
2009

Ao Daniel, pela força e estímulo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao orientador e amigo, professor Carlos Eduardo Capela, pelas conversas francas, leituras e confiança dedicadas a mim no curso de dez anos. Às estimadas professoras Susana Scramim e Ana Luiza Andrade, pela leitura atenciosa no momento de qualificação. Também agradeço aos professores Raúl Antelo e Wladimir Garcia por contribuírem para esta formação, no curso das disciplinas. Ao professor de Literatura Hispano-americana Juan Carlos Mondragón, por generosamente me acolher e auxiliar durante os seis meses de coleta de dados em Paris. Aos queridos amigos, Adenize Franco, Agnes Sanfelici, André Cechinel, Cláudia Grijó, Cláudia Rio Doce, Christian Abes, Lúcia Almeida, Lucilene Lisboa, Marina Barbosa, Nilcéia Valdati, Nena Borba, Olivier e Juliana Allain, Pedro de Souza e Simone Curi, pelas diferentes formas de colaboração. Em especial, agradeço às amigas que contribuíram diretamente para esta pesquisa: Cristiane Silva, por me guiar pelas bibliotecas de Sevilha, e Débora Cota, que se aventurou comigo nas investigações pelas hemerotecas de Buenos Aires. Ao Curso de Pós-graduação em Literatura, especialmente à coordenadora professora Tânia Ramos, e a Elba Maria Ribeiro, que se dispuseram a ajudar nos momentos precisos. Gostaria também de agradecer à bibliotecária da Hemeroteca da Legislatura de Buenos Aires, Senhora Graciela Gotta, que se solidarizou com minha situação de pesquisa, quando me deparei com o sumiço de documentos de arquivos públicos, e ainda investiga o desaparecimento de alguns inéditos de Roberto Arlt, na Argentina. Aos meus familiares, sobremaneira a Bernadete, Íris, Elizabeth e Cláudia Fonseca, pelo incentivo. E por fim, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou a realização desta tese.

Deviam ser oito horas e eu vim descendo a pé pela borda do cais. Pensava num alvitre a tomar. Precisava sair do hotel. Estava sem dinheiro; depois de paga a pensão, restar-me-iam uns seis mil e tanto. Tinha que o deixar em breve, fosse como fosse. Aquela sociedade com pessoas que me tinham suspeitado ladrão, pesava-me, abatia-me. A esperança num emprego humilde esvaíra-se. A recusa sistemática do padeiro fizera-me supor que era assim em todas as profissões. Assim seriam os hoteleiros, os donos de cafés, de confeitarias, de cocheiras... Não sabia por onde sair; era de um verdadeiro sítio à minha vida que eu tinha sensação.

(Lima Barreto, Recordações do Escrivão Isaías Caminha, p. 72).

Algunas veces en la noche, yo pensaba en la belleza con que los poetas estremecieron al mundo, y todo el corazón se me anegaba de pena como una boca con un grito.

Pensaba en las fiestas a que ellos asistieron, las fiestas de la ciudad, las fiestas en los parajes arbolados con antorchas de sol en los jardines florecidos, y de entre las manos se caía mi pobreza.

Ya no tengo ni encuentro palabras para pedir misericordia.

Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma.

Busco un poema que no encuentro, el poema de un cuerpo a quien la desesperación pobló súbitamente en su carne, de mil bocas grandiosas, de dos mil labios gritadores.

A mis oídos llegan voces distantes, resplandores pirotécnicos, pero estoy aquí solo, agarrado por mi miseria con nueve perros.

(Roberto Arlt, El juguete rabioso, p. 56-57)

Estoy persuadido de que nosotros, los hombres del subsuelo, deberíamos estar amordazados. El hombre del subsuelo puede permanecer silencioso en su pozo durante cuarenta años; pero cuando emerge del subsuelo, empieza a hablar, y ya no hay forma de detenerlo.

(Fedor Dostoievsky, Memorias del subsuelo, p. 37)

RESUMO

A presente tese opera no limiar entre a literatura brasileira e a argentina, mais especificamente com dois de seus escritores bastante admirados, mas não raro censurados pela crítica em função de supostos deslizes de linguagem e estilo. Lima Barreto (1881-1922) e Roberto Arlt (1900-1942), estes “homens do subsolo” no espaço da literatura nacional, são foco deste estudo que procura, através da leitura dos romances – *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, e *El juguete rabioso*, *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt –, acompanhar o exílio e a relação das personagens com a comunidade. A partir da definição do conceito de exílio como negatividade, tal como estabelecem Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Franco Rella, entre outros, é possível detectar que a série de personagens solitárias e torturadas, presentes nos romances, participam de um verdadeiro projeto de exaustão do sentido da comunidade que se funda no território. Tal projeto, que exauri a comunidade territorial imaginada – seja nacional ou revolucionária – é, com efeito, fundamento de outra experiência de comunidade. Esta última não faz obra, não opera limite, mas se dá como exílio, como abertura, como acolhimento do ser inqualificável, tal como debatem os filósofos já citados. Por fim, foram tomadas as últimas experiências de escrita – de Lima Barreto, *O cemitério dos vivos*, e de Roberto Arlt, *El desierto entra en la ciudad* – que têm como tema a loucura. A partir delas é possível compreender que mesmo o “fora”, ao ser entendido como louco, acaba retido nos limites de um confinamento territorial, figurando um modo do próprio Estado se imunizar, conforme Roberto Esposito, contra o “perigo” da comunidade como inclinação ao outro. Porém, a voz narrativa, esvaziada do “eu”, parece ainda elaborar uma linha de fuga do território, nos fazendo vislumbrar, enfim, a comunidade em exílio.

Palavras-chave: comunidade; exílio; Lima Barreto; Roberto Arlt.

RÉSUMÉ

Cette thèse opère entre la littérature brésilienne et l'argentine, plus particulièrement entre deux de ses écrivains grandement admirés, néanmoins non rarement censurés par la critique dû à d'éventuels écarts de langage et de style. Lima Barreto (1881-1922) et Roberto Arlt (1900-1942), ces "hommes du sous-sol" dans l'espace de la littérature nationale, sont l'objet de cette étude qui prétend, par la lecture des romans - *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, et *El juguete rabioso*, *Los siete locos* e *Los lanzallamas* de Roberto Arlt – accompagner l'exil et le rapport des personnages avec la communauté. A partir de la définition du concept d'exil comme négativité, tel que l'établissent Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Franco Rella, entre autres, il est possible de détecter que la série de personnages solitaires et torturés, présents dans les romans, participent d'un véritable projet d'épuisement du sens de la communauté fondée sur le territoire. Tel projet, qui épuise la communauté territoriale imaginée – soit nationale ou révolutionnaire – est, en effet, le fondement d'une autre expérience de communauté. Cette dernière ne réalise pas d'oeuvre, n'établit pas de limite, mais surgit comme exil, comme ouverture, comme accueil de l'être inqualifiable, tel que l'évoquent les philosophes cités antérieurement. Finalement, les dernières expériences d'écriture ont été prises en compte - de Lima Barreto, *O cemitério dos vivos*, et de Roberto Arlt, *El desierto entra en la ciudad* – qui ont pour sujet la folie. A partir d'elles, il est possible de comprendre que même le "dehors", quand il est entendu comme fou, finit par être détenu dans les limites d'un confinement territorial, présentant un mécanisme d'immunité de l'Etat lui-même, selon Roberto Esposito, contre le "danger" de la communauté comme inclinaison vers l'autre. Malgré tout, la voix narrative, vidée du "je", semble encore élaborer une ligne de fuite du territoire, nous faisant percevoir, enfin, la communauté en exil.

Mots-clés: communauté; exil; Lima Barreto; Roberto Arlt.

SUMÁRIO

Introdução	08
1 Duas <i>quêtes</i> do exílio	25
2. Isaías Caminha e Silvio Astier: o enigma do exílio no espaço urbano	55
2.1 O martírio de ser soberano de si	65
3. As máquinas celibatárias: Policarpo Quaresma, Gonzaga de Sá, Remo Erdosain e o problema da comunidade	85
3.1 Lima Barreto e a exposição do neutro ou do grau zero da comunidade imaginada	97
3.2 Roberto Arlt e a inoperância da comunidade revolucionária	109
4 A literatura como arma ou como “<i>cross en la mandíbula</i>” e a potência do mal escrito	129
5 A experiência do fora de si: Lima Barreto e <i>O Cemitério dos Vivos</i>	149
6 A experiência do fora no território: Roberto Arlt e como <i>El desierto entra en la ciudad</i>	164
Considerações finais	184
Referências bibliográficas	189

Introdução

As palavras do escritor têm tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo. (Maurice Blanchot, em A parte do fogo, p. 54).

Ao procurar conceituar a literatura menor através de um estudo sobre a escritura de Franz Kafka, em *Kafka, por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari indicam três características para que uma literatura seja qualificada como sendo “menor”. A primeira seria relacionada à questão da língua, pois, segundo os autores, é preciso que algo seja alterado por uma minoria na língua do Estado, uma vez que a consciência nacional, como se sabe, passa necessariamente pela literatura, pelo modo como ela é lida e assediada para dentro dos limites do Estado, como uma literatura brasileira, uma literatura argentina, etc., colaborando no ‘reforço das fronteiras’. Uma segunda característica da literatura menor diz respeito ao fato de que nelas tudo é político.

Nas ‘grandes’ literaturas, ao contrário, *o caso individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos menos individuais, servindo o meio social como ambiente de fundo. [...] A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. [...] O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos do que uma sentença de vida ou de morte.¹

¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 26.

A terceira característica é que esta literatura se diferencia da “literatura dos mestres” e, por tal motivo, tudo adquire valor coletivo. O que é dito pelo “escritor menor”, mesmo sozinho, já constitui uma ação comum, “e o que ele diz ou faz, é necessariamente político ainda que os outros não estejam de acordo”.² Como não considerar Lima Barreto e Roberto Arlt como possíveis representantes desta “literatura menor”, conforme a conceituação de Deleuze e Guattari?³

A paisagem que circundava os escritos de Roberto Arlt e Lima Barreto, e os espaços em que atuavam freqüentemente como correspondentes de jornal, sempre foram as cidades, do Rio de Janeiro que passava por um processo de *haussmanização*, e da Buenos Aires já repleta de construções em sua ânsia de modernização. Estas modificações impressas na paisagem, segundo Adriana Rodríguez Pérsico, “se traducen en una estructura de sentimientos marcada por una sensación generalizada que combina la euforia con la desorientación y el malestar”. Portanto, podemos considerar que as ficções de Lima e Arlt “han surgido del seno de sociedades convulsionadas por numerosas transformaciones”.⁴

As personagens de seus romances de maior relevo são homens aparentemente comuns, geralmente funcionários públicos, no caso de Lima Barreto; e inventores ou engenheiros, em Roberto Arlt. Sobre isto, Nicolau Sevcenko observa que Lima Barreto constantemente reserva para as personagens marginais “um tratamento trágico superior, que aufere a máxima dignidade humana a qualquer deles”.⁵ Nesta mesma perspectiva, conforme Analía Capdevila, Roberto Arlt incorpora em seus romances uma nova ordem de referentes, “en especial el de los sectores pobres y marginales del ámbito de la

² Idem, p. 27.

³ “Vale dizer que o termo ‘menor’ não nos chega para qualificarmos mais certas literaturas, mas para identificarmos as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos grande (ou estabelecida)”. (Idem, p.28). César Aira, em seu *Diccionario de autores Latino-Americanos*, no verbete correspondente a Lima Barreto, compara *Triste Fim de Policarpo Quaresma* à *Bouvard e Pécuchet*, ressaltando a diferença entre o escritor europeu e o americano: “mientras los personajes de Flaubert nunca salen de la esfera privada, el de Lima Barreto se refiere siempre, aun en los detalles más nimios, al Estado”. (AIRA, César. *Diccionario de autores Latino-Americanos*. Buenos Aires : Emecé, 2001, p. 73).

⁴ PÉRSICO, Adriana Rodríguez. *Relatos de época – una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008, p. 12 e 35) Adriana Pérsico ainda resalta que no espaço da América Latina não houve uma transição para a modernidade, como aconteceu na Europa: “en América Latina debemos anotar asíncronia. En este sentido, recurrimos a Ángel Rama que pensó la formación de las culturas latinoamericanas en la superposición y convivencia de distintas estéticas y tiempos diferentes”. (Idem, 37).

⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed., SP: Cia. das Letras, 2003, p. 195 e 200.

ciudad”.⁶ Adriana Pérsico, por sua vez, acrescenta que há na literatura de Roberto Arlt “una operación desacralizadora que consiste en la centralización de los márgenes, en convertir lo que es socialmente fronterizo en elemento simbólico fundamental”.⁷ É válido ainda ressaltar que a aproximação entre estes escritores latino-americanos foi sugerida por Suzana Zanetti, quando, em entrevista, e apesar da formulação pouco feliz, refere-se a Lima Barreto como “una especie de Roberto Arlt brasileño”.⁸

Segundo Sevcenko, Lima Barreto possuía um impulso inovador, um estilo anti-retórico de escrever, se recusando a usar a linguagem “castiça e empolada” dos parnasianos. Tal negação, segundo o crítico, levava o escritor “à procura de soluções originais e a tornar mais versáteis os recursos literários, aptos para assimilar à experiência artística os múltiplos planos da realidade, densos e complexos, com que se dispunha a trabalhar”.⁹

⁶ (CAPDEVILA, Anália. "Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad". In: *História Crítica de la Literatura Argentina - El imperio realista*. Vol. 6, Buenos Aires: Emecé Editores, 2002, p. 226). Quanto ao aspecto marginal da literatura de Arlt, Beatriz Sarlo acrescenta: “Arlt construyó su literatura con materiales que acababa de descubrir en la ciudad moderna. Discursos ajenos al campo de los escritores, fragmentos de ciudad que ellos conocían menos, saberes sin prestigio (...)”. (SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992, p. 43).

⁷ PÉRSICO, Adriana. "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, los complementarios 11, Madrid: julio/1993, p. 9.

⁸ Em entrevista à repórter Isabel Stratta, Suzana Zanetti comenta que, também no século XX, é atribuído aos livros toda uma classe de poderes. "Hasta Roberto Arlt y hasta Lima Barreto - una especie de Roberto Arlt brasileño - en quienes la lectura, la posesión de los libros, su carencia, todo tiene efectos muy fuertes". (ZANETTI, Suzana. "De la elegancia mientras se lee". In: *Clarín.com*. Buenos Aires, 23 de enero de 2003. Suplementos Cultura y Nación. Disponível em: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2003/01/25/u-00601.htm>. Acesso em: 02 de out. 2004). A autora, em *La dorada garra de la lectura*, escreve um capítulo em que compara os romances *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e *El juguete rabioso*.

⁹ (SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed., SP: Cia. das Letras, 2003, p. 196). Segundo Alfredo Bosi, suas "frases jamais brilham por si mesmas, isoladas ou insólitas, mas deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas". (In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. 35ª ed., SP: Cultrix, 1994, p. 318). Nicolau Sevcenko ainda complementa que a linguagem de Lima Barreto "se apresenta comum, transparente, descuidada, de comunicação imediata (...). Dessa forma, ele chega a constituir uma unidade altamente coerente e uniforme, em que a fusão de estilos tende para a própria eliminação da idéia de estilo. E Lima Barreto procurou premeditadamente essa descaracterização do estilo, na busca de uma comunicabilidade mais imediata e expressiva com um público muito mais vasto". (SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed., SP: Cia. das Letras, 2003, p. 167-168). Nos romances de Lima Barreto ainda são encontrados trechos em que é dada voz às personagens marginalizadas, imigrantes, estrangeiras; esta fala é transcrita de modo que surge uma imitação de pronúncias peculiares daqueles que são 'de fora', algo que raramente encontramos na ficção da época. (somente em meados do século XIX, no teatro, os autores Martins Pena e França Júnior nas peças *Os dous ou o inglês maquinista* e *O tipo brasileiro*, respectivamente, deram voz à personagens não-nacionais. Um caso oposto, que podemos ressaltar, se dá em *Canaã*, de Graça Aranha. Nele o autor dá voz a personagens de colonos alemães, com destaque a Milkau e Lentz; esses, todavia, se exprimem normalmente em português vernáculo).

Em prefácio intitulado “Amplius!”, de agosto de 1916, que consta em *Histórias e Sonhos*, o próprio Lima Barreto respondeu a uma crítica recebida em carta anônima. No texto, argumenta que faz uso dos “chamados processos do jornalismo”, em seus romances, para “diminuir os motivos de desinteligência entre os homens que me cercam”. E acrescenta: “assim como querem todos os mestres, eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias”.¹⁰ É portanto a preocupação em alcançar a maior amplitude possível de leitores contemporâneos que justificaria, conforme o escritor, o seu estilo. Trata-se, como fica claro, de uma opção consciente e crítica. Descuidado e cuidado, nesse sentido, ao invés de opostos, devem ser vistos como complementares, de tal modo que um descuido aparente embute um cuidado latente.

Em 1920, conforme Adriana Pérsico, Roberto Arlt e Jorge Luís Borges escrevem *El idioma de los argentinos*, “pero se distancian en el momento en que Arlt hace del lunfardo la lengua nacional reivindicando así la germanía depreciada por Borges”. E, assim como Lima Barreto, “[...] libre del peso de las tradiciones, el texto arltiano enfatiza la eficacia”.¹¹ Por esta razão, ambos foram constantemente acusados de escreverem mal. Sobre isto, Arlt retrucava: “Dizem que escrevo mal. É possível. De qualquer maneira, não teria dificuldade em citar numerosas pessoas que escrevem bem e que são lidas unicamente pelos corretos membros de suas famílias”.¹²

Quando se ‘escreve mal’ o produto parece não ser o texto, mas o autor. Raúl Antelo, ao comentar o erro como estratégia central da poética de César Aira, nos lembra que o literariamente correto acabou por definir a própria instituição literária e, nesse passo, “o verdadeiro escritor é aquele que efetua a transmutação do ruim em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar muita atenção no que escreve definitivamente”. Isto significa que, ao abandonarem o *bien écrire*, Lima Barreto e Roberto Arlt questionam o mito do escritor e alcançam um método pouco institucional, ou seja, a literatura passa a ser assim mais um trabalho, longe de ser relacionada a algo de prestígio e correção. E a proposta de uma literatura simples passa a ser complexa, “pois

¹⁰ BARRETO, Lima. “Amplius!” In: *Prefácio - Histórias e Sonhos*. RJ: Garnier, 1990, p. 16.

¹¹ PÉRSICO, Adriana. “Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. los complementarios 11, Madrid: julio/1993, p. 7.

¹² ARLT, Roberto apud RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. “Prólogo”. In: *Os sete loucos e Os lança-chamas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. /SP: Iluminuras, 2000, p. 11.

questiona a idéia de literatura [como obra de arte, como fato estético, (...)] fazendo mais literatura, uma literatura cada vez mais desliteraturalizada”.¹³ Como diria César Aira: “Al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva”.¹⁴

Os escritores também apresentam semelhanças quanto à concepção de literatura. Segundo Capdevila, Arlt “especifica [...] una concepción de la literatura (como arma) y de la actividad literaria (como combate)”. Já com relação a Lima Barreto, em abono ao que há pouco foi colocado, Carlos Erivany Fantinati assinala que a “literatura não era para ele apenas ‘expressão’, mas sobretudo ‘comunicação’, e comunicação militante – ‘militante’ é a palavra que ele mesmo emprega - em que o autor se engaja, tão ostensivamente quanto possível, com suas palavras e o que elas transportam, a mover, demover, comover, remover e promover”.¹⁵

Enquanto Lima Barreto e Roberto Arlt escrevem suas ficções, tomando em conta o sentido contextual, o nacionalismo vivia seu auge¹⁶: no Brasil, com o advento da República; e na Argentina, com a ascensão da direita.

Parece-nos, pelo que vimos até aqui, ser possível avançar numa perspectiva relacional, no sentido amplo de um exercício de literatura comparada, entre Lima Barreto e Roberto Arlt, escritores que se assemelham por transportar alguns paradoxos relativos ao tema da escritura, da nação, da comunidade e do exílio no espaço da literatura latino-americana.

O campo da literatura comparada aparece como um ponto de partida interessante por possibilitar o atravessamento da fronteira nacional e lingüística, operando no limiar de uma cisão.¹⁷ Nos posicionamos então em consonância com o próprio tema do exílio,

¹³ Ver nota 5 em ANTELO, Raul. “A estética do abandono”. In: RESENDE, Beatriz (ed.). *A literatura latino-americana no século XXI*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2005, p. 115.

¹⁴ (AIRA, César. “La innovación”. In: *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, nº 4, 1995, p. 29). Antelo e Aira conseguem ver no ‘mal escrever’ um importante e interessante questionamento que abre uma linha de fuga da instituição literária.

¹⁵ FANTINATI, Carlo E. *O profeta e o escrivão - Estudo sobre Lima Barreto*. SP: ILPHA-HUCITEC, 1978, p. 25.

¹⁶ Cf. HOBSBAWM. “As transformações do nacionalismo” e “O apogeu do nacionalismo: 1918 -1950”. In: *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 3ª ed., RJ: Paz e Terra, 2002, p 125-190.

¹⁷ Sobre a literatura comparada, Jean Pierre Makouta-Mboukou em livro que trata de literatura e exílio, diz: “Il faut d’emblée considérer la littérature comparée comme um domaine d’études transdisciplinaires qui vise l’étude des mouvements, des influences, des genres, des thèmes, etc. Cette forme confère à l’analyste le rôle de critique d’idées et de valeurs éthiques et esthétiques. En d’autres termes, la littérature comparée a pour vocation de mettre en relief des univers sémantiques interculturels, tantôt individuels, tantôt collectifs”. (MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre. “Annexe – Notions elementaires du comparisme”. In : *Littérature de L’exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes (Étude comparative)*.

que parece por si solicitar uma saída ou atravessamento da propriedade, no campo reflexivo descortinado pelo comparativismo assim compreendido. Afinal, segundo Simon Jeune, “le comparatiste est ce douanier de la littérature qui surveille aux frontières le passages des livres...et suit le jeu des influences, directes, indirectes, réciproques”.¹⁸

Pretendemos então realizar um estudo analítico e descritivo dos romances *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto; comparando-os com *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) e *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt. Contudo, tal foco não nos impossibilitará de desenvolver discussões sobre outros escritos dos autores que possam auxiliar o encaminhamento das discussões propostas nos capítulos. Privilegiamos estes romances pela presença dos temas do exílio e da comunidade, neles trabalhados com mais intensidade. Além disso, há certa centralidade destes livros dentro do conjunto da produção dos dois autores. Os três romances de Lima Barreto compõem, para Osman Lins, “uma trilogia involuntária da incomunicabilidade”.¹⁹ Os três de Roberto Arlt, por sua vez, segundo Oscar Masotta, tematizam, através das suas personagens principais, três *individualidades sobresalientes*.²⁰ Deter-nos-emos nestes seis romances, mas isto não nos impedirá de tecer alguns comentários sobre *Clara dos Anjos* (1948), *Numa e Ninfa*, de Lima Barreto e *El amor brujo* (1932), de Arlt, quando for conveniente.²¹

Paris: Harmattan, 1993, p. 261). Já Susana Zanetti afirma que toda leitura é uma leitura comparativa entre livros, pois no momento em que lemos emerge a biblioteca que vivemos, o que autora denomina de biblioteca cultural. (ZANETTI, Susana. *La dorada garra de la lectura (lectores y lectores de novela en América Latina)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 276-277). Giorgio Agamben, por sua vez, pensa no rumo da literatura comparada hoje quando propõe, no ensaio “O sétimo dia”, presente no livro *Floresta Encantada: novas perspectivas da literatura comparada*, que se opere na cisão entre a linguagem e o pensamento. O filósofo visualiza, por exemplo, na poesia trovadoresca ocidental a linguagem como *topos* da experiência amorosa, como um discurso que afirma a razão fundamental do ‘ser-algo’ da própria experiência poética, com base na tradição filosófica ocidental da negatividade. Agamben então indica, por ventura, que nesta cisão entre linguagem e pensamento os estudos literários comparativos podem ainda se desenvolver. (BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira e GUSMÃO, Manuel (orgs.). *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 580).

¹⁸ JEUNE, Simon apud BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude e ROUSSEAU, A. M. *Qu’est-ce que la littérature comparée?* Paris: Harmattan, 1983, p. 11.

¹⁹ LINS, Osman. *O espaço romanesco*. SP: Ática, 1976, p. 40.

²⁰ MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1982, p. 32.

²¹ Interessante observar que tanto *Clara dos Anjos* quanto *El amor brujo*, últimos romances de Lima e Arlt, tratam de um tema até então pouco explorado nos enredos anteriores: o amor entre um casal, as conquistas amorosas, as frustrações dela decorrentes, a influência econômica nas relações amorosas, etc.. Além dessa coincidência, Arlt e Lima escreveram contos com referências à África árabe. Lima Barreto tem um livro de intitulado *Contos argelinos*; Roberto Arlt, depois de sua viagem ao Marrocos, escreveu

Neste momento é válido detalhar brevemente nossas tarefas analíticas. Cotejar os romances, pontuar neles as cenas, a aparição de personagens exiladas ou, ao contrário, de laços comunitários – pensar no exílio e, na sua contra-face, na comunidade, parece ser tarefa considerável. Tal tarefa se torna relevante, principalmente nesses tempos em que testemunhamos, cada vez mais, o fortalecimento das fronteiras nacionais que destruíram, isoladamente, os espaços de convivência entre etnias, línguas e religiões. Sobre isto, Massimo Cacciari escreve: “la historia de este siglo es la historia del fin progresivo de todo espacio de cohabitacion”.²²

A fundamentação teórica desta tese parte do debate sobre o exílio e suas concepções, uma vez que o “sentimento” de exílio pode pressupor um lugar de partida, um território ou uma casa, porém, por outro lado, o exílio também pode ser considerado como pura negatividade e, neste caso, não existirá mais um ponto de partida, muito menos um lugar de chegada, pois o próprio ‘ser’ será entendido como resultado de uma fratura na origem. Tal debate, preocupação do primeiro capítulo, circulará através das tentativas de definição do conceito elaboradas notadamente por Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Franco Rella, Edward Said, Remo Bodei, entre outros, e que parece estar dispersa em seus escritos.

Com relação à paisagem em transformação, ou a questão da diferença de paradigma entre a cidade e a metrópole, será o assunto considerado no capítulo dois, mais especificamente ao acompanharmos o percurso de exílio trilhado pelas personagens protagonistas dos romances de estréia de Arlt e Lima.

Quanto ao tema da comunidade, que surgiu em decorrência das preocupações que transparecem nos romances estudados no capítulo três, há um debate bastante amplo, denso e muito antigo que é retomado mais contemporaneamente por Georges

El criador de gorilas. A semelhança do sumário, com nomes árabes, é bastante impressionante, o que demanda um futuro estudo comparativo.

²² (CACCIARI, Massimo. "La paradoja del extranjero". In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996, p. 17). Ao mesmo tempo o contexto contemporâneo trouxe à tona no âmbito propriamente econômico o debate sobre o comum. Josefina Ludmer, em entrevista recente, diz que “hoy vivimos en la utopía realizada del liberalismo de circulación mundial de la mercancía. El proyecto utópico del liberalismo del siglo XVIII fue que todo el mundo se abriera al comercio mundial y que todo circulara, y estamos viviendo eso. Uno podría decir que, en cierto modo, el futuro cae cuando las utopías se realizan. Entonces, ¿cómo se piensa una situación de utopía realizada? Se piensa desde y en el presente, o se piensa "en presente". Y también la historia se piensa en presente. Por eso es fundamental ver cómo funciona esa máquina de fabricar presente hoy. Nos adherimos al presente para entenderlo”. (LUDMER, Josefina. “Elogio de la mala literatura”. In: *El Clarín – revista ñ*. Dezembro de 2007. Disponível no sítio: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>. Acesso em: 15/01/2008).

Bataille, depois continuado por Nancy, prosseguido então por Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Roberto Espósito, Jacques Rancière, entre outros, e se disseminando em espiral, como um diálogo inconcluso. Contudo dar conta de imensa discussão não é pretensão desta tese. Tomamos somente parte dela, buscando basicamente relacionar o tema da comunidade aos acontecimentos presentes em alguns discursos dos escritores e nos romances aqui apontados, uma vez que em Lima Barreto e em Roberto Arlt figura a preocupação com a aparição ou a desaparecimento da comunidade.

Melhor explicando, em Lima Barreto podemos detectar uma recusa da comunidade nacional, mas nos resta pensar se ainda há uma crença ou esperança na aparição de alguma comunidade humana extraterritorial. Com Roberto Arlt nos é figurada a impossibilidade da comunidade, qualquer que seja ela, sendo este tema persistente em sua escritura. Contudo, é justamente na ausência de utopia comunitária que temos desenhada uma resistência a uma enorme tentação. À margem da comunidade nacional, no espaço da “literatura menor” conforme nos escrevem Deleuze e Guattari, existe o risco do escritor se colocar “ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade”.²³ Haja vista que esta outra comunidade potencial, apesar de se colocar em um primeiro momento como antagônica, possivelmente acabará reproduzindo os mesmos pilares da comunidade territorial.

Como, neste estudo, não nos limitamos a uma literatura nacional, da mesma forma a intenção não é nos determos nos limites da autoria, ou da assinatura, pois, como já disse Blanchot, “a mão que escreve, torna-se como que imaginária”.²⁴ Assim, pretendemos então pensar nos pontos de contato e de afastamento que perpassam as escrituras de Lima e Arlt, que não parecem encerradas em si. Podemos ler²⁵ em cada

²³ (DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 26). Veremos como se dá essa sensibilidade mais detalhadamente no capítulo sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, e *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, de Arlt

²⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 42.

²⁵ Roland Barthes no diz que ler “é um trabalho cujo método é topológico: não me oculto no texto, simplesmente, nele, não me podem localizar: minha tarefa é movimentar, deslocar sistemas cujo percurso não pára no texto nem no eu [...]. Na verdade, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los [...]”. (BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 44-45). Contudo esses nomes que nomeamos nos levam a outros nomes: “é uma nomeação em *devenir*”. A literatura é um único texto, devemos então tomar uma parte do grande mundo, ou seja, o ovo, e estrelá-lo com a intenção de abrir as entradas do texto/literatura.

romance uma continuidade substancial e densa de um texto²⁶ que consegue representar “o que há de mais descontínuo, a intermitência dos instantes de luz dos quais vem a possibilidade de escrever”.²⁷

Tais pensamentos provocaram a elaboração de um capítulo heterogêneo sobre algumas questões que intermitentemente surgiam no decorrer das leituras tanto teóricas, quanto ficcionais. Sendo assim, no capítulo quatro abordamos os assuntos relacionados a alguns pontos da leitura crítica e da concepção de literatura que Arlt e Lima tomam para si. Neste mesmo capítulo ainda foi suscitado um curto debate sobre o conceito de autoria, investigação esta que brotou como resultado da discussão sobre a “boa nova” que existe na má literatura, conforme Aira.

Como a proposta da reflexão se desenvolveu inicialmente a partir do tema do exílio, pensamos ainda em introduzir a discussão sobre o exílio de si, isso notadamente no caso de Lima Barreto. Para tanto será destacado o episódio do internamento psiquiátrico do escritor, do qual derivou o último romance, publicado postumamente, *Cemitério dos Vivos* (1953). Observaremos, neste estudo, como Lima Barreto vivenciou e representou o encontro entre a instituição e o homem, entre a razão e a loucura, ou seja, como se deu o choque com o poder.

No caso de Roberto Arlt, o tema é o exílio que parece se insinuar a partir da súbita decisão do autor de não mais escrever romances, passando a somente escrever peças para o teatro que chegaram a fazer grande sucesso na Argentina, sendo encenadas até hoje. Neste gênero, Arlt instaurou uma oposição ao realismo até então vigente. Uma delas, a última, intitulada *El desierto entra en la ciudad* (1953), coincidentemente publicada postumamente e no mesmo ano de *Cemitério dos Vivos*, apresenta um instigante enredo em que a personagem sofre uma espécie de desterritorialização²⁸

²⁶ O texto é linguagem, se demonstra; enquanto a obra é aquilo que se segura na mão. Por ser travessia, o texto subverte as antigas classificações, segundo Barthes. “O Texto sempre implica certa experiência do limite, [...] se coloca nos limites das regras da enunciação, [...] tenta colocar-se exatamente *atrás* do limite da *doxa*”. (p. 73). Desta forma, o texto pede uma aproximação entre a escritura e a leitura. Daí a leitura não é mais passiva, a leitura compõe. “A teoria do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura”. (BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988, p. 78).

²⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 29.

²⁸ Uso o conceito de desterritorialização formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. A desterritorialização é definida como um movimento pelo qual se abandona o território, como uma linha de fuga. (ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. In: *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Coord. da Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Editora 34, 1996, p. 224 -225).

enigmática, que por alguns é relacionada à loucura, nos fazendo pensar sobre o deserto, o fora, quer dizer, sobre como o exílio entra no território.

* * *

Apesar do escritor Juan Carlos Onetti não considerar bem as águas-fortes de Arlt, pois dizia que elas eram completamente desdenháveis.²⁹ A idéia inicial era fazer um último capítulo sobre algumas crônicas que Roberto Arlt escreveu enquanto esteve no Rio de Janeiro. Durante nossas pesquisas verificamos que Arlt esteve no Brasil como correspondente do jornal *El Mundo* e daqui escreveu algumas de suas famosas *Aguafuertes*. Esta teria sido sua primeira viagem internacional. Ele visitou o Uruguai e depois rumou ao Brasil, e aqui permaneceu de abril a maio de 1930. Nesta estada, visitou apenas a cidade do Rio de Janeiro. O escritor pretendia visitar outras cidades, mas teve que voltar às presas para Buenos Aires, pois *Los siete locos* havia ganho o terceiro lugar no Prêmio Municipal de Literatura, instituído pela Sociedade Argentina de Escritores. (Depois Arlt viajou também para a Espanha, Chile e África a trabalho pelo *El Mundo*).

No Rio de Janeiro, Arlt produziu quarenta e duas crônicas, algumas delas intituladas “Nota de bordo”, “Notas de viagem” ou, simplesmente, “De Roberto Arlt”. Com exceção de “Este é Soiza Reilly” (31/5/1930), “Para quê?” (9/4/1930), “Me esperam, que chegarei de aeroplano” (31/5/1930) e de “¡Pobre Brasileirinha!” (4/5/1930), publicadas em *Nuevas aguafuertes porteñas*, as demais permanecem inéditas até o momento.

Raúl Antelo publicou um ensaio com alguns trechos de três destas *aguafuertes* feitas no Brasil, são elas: “Qué lindo país” - 26 abr.1930/ “No me hablen de antigüedades” - 6 mayo 1930/ “Amabilidad y realidad” - 7 mayo 1930. Nelas, segundo Antelo, Arlt ressaltava pontos de diferenças culturais, destacando a vantagem da cidade de

²⁹ Cf. ONETTI, Juan Carlos. “Roberto Arlt”. In: Prefácio de *El juguete rabioso*. Madrid: Alfaguara, 1979, p. 15.

Buenos Aires e do povo argentino com relação ao que ele vê no Brasil. “La diferencia cultural se impone, en ese sentido, como un absurdo intolerable e incomprensible”. Em plena revolução de 1930, Arlt somente escreve: “Gente dichosa! Cien veces dichosa. De los diarios leen únicamente las cuestiones relacionadas con política. La policía, cuando tiene trabajo, es porque ha ocurrido un drama pasional: él, cadáver; ella, muerta; el amigo, fiambre también”.³⁰ Contudo, Antelo ainda localiza nestas “águas-fortes cariocas” uma dupla possibilidade complementar de leitura, como escreve:

Arlt-argentino-ejemplar, muestra, en cambio, lo opuesto o, mejor dicho, lo complementario, la intolerancia urgencia de un iluminismo recién estrenado, así como también su contrapartida, la idealización de Brasil como una sociedad diferente, amena y sin conflictos. [...] Como vemos a través de las aguafuertes cariocas de Arlt, a las que podríamos agregar de esta pliegue modernizador no dejan de escribir ficciones en los bordes mismo de la literatura, de allí que la imagen paranoica pueda llegar a serviles para elaborar nuevas relaciones entre política y Estado”.³¹

Mesmo longe, Buenos Aires era sempre ponto de referência, ele costumava comparar a cidade em que se encontrava com a cidade que sempre foi sua personagem.³² Maria Paula Gurgel Ribeiro, em dissertação de mestrado, também nos informa que por ocasião das viagens a ilustração do cartunista Bello, criador da famosa personagem Juca Pato, eram substituídas por fotografias que o próprio Roberto Arlt tirava. Na ocasião da visita ao Rio de Janeiro, o escritor fotografou o Pão de Açúcar, a praia da Copacabana e alguns pescadores. Tais imagens também seriam contempladas pelo estudo que realizaríamos. Este versaria sobre o exílio do território, em que procuraríamos identificar o modo de viagem de Roberto Arlt, qual seria o seu olhar sobre a paisagem brasileira, etc.

³⁰ ANTELO, Raúl. “El guión de extimidad”. In: *Sociedad – Revista de la facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, n. 22, primavera de 2003, p. 97-109.

³¹ Idem, p. 100

³² Cf. RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. *Tradução de Águas-fortes portenhas, de Roberto Arlt*. FFLCH/USP. Dissertação de mestrado, 2001, p. 29.

Conforme indica Sérgio Cardoso, não somente a viagem (deslocamento), mas principalmente o modo de olhar seria responsável por desencadear a experiência do exílio. “Como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’”. Frequentemente a experiência do exílio é atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, o que indicaria a necessidade de deslocamento (*dépaysament*) físico. Porém, as viagens, “na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade; mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo”. Desta forma, o estranhamento da viagem passa a ser relativo ao próprio viajante, o que nos faz compreender mais profundamente que o “outro” só é alcançado em nós mesmos, “que o ‘estranho’ está prefigurado no sentido aberto do nosso próprio mundo [...]. Compreendemos [...] que o ‘estrangeiro’ está sempre delineado - latente e invisível - nas brechas de nossa identidade [...]. Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro”.³³ Deste modo, para que sintamos a experiência do exílio é necessário, antes de tudo, provocar o distanciamento de nós para nós mesmos, tendo como princípio a desterritorialidade, conforme conceituam Deleuze e Guattari,³⁴ seja esta do corpo ou do olhar.

A intenção seria então verificar como se deu esta viagem, conforme definimos acima, de Arlt ao Brasil em suas *Aguafuertes Brasileñas*, visto que a ocorrência da comparação cultural, no caso entre Brasil e Argentina, pode resultar tanto em uma reterritorialização – que ocorre quando o território nacional parece não abandonar o escritor, perseguindo-o e sendo perseguido por ele –, como em uma desterritorialização – em que a partir da comparação se traça um ponto de fuga que resulta em um abandono de todo e qualquer território. Porém, não vamos nos ater em algo que infelizmente não sucedeu, haja vista o problema que resultou na não concretização deste capítulo o qual passamos a explicar agora.

Com base, então, na leitura da dissertação de Maria Paula Gurgel Ribeiro soubemos que das 1.500 *Aguafuertes* publicadas no *El Mundo*, Arlt selecionou apenas 69 para serem publicadas em livro. Depois de sua morte saíram outras seleções feitas

³³ CARDOSO, Sérgio. "O olhar do viajante (do etnólogo)". In: *O olhar*. SP: Cia. das Letras, 1988, p. 359-360.

³⁴ Cf. nota 28.

por diversos estudiosos. Contudo haveria ainda muitos inéditos na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Argentina, conforme Ribeiro – que também é tradutora de Roberto Arlt, pela Editora Iluminuras.

Nesta mesma dissertação, Ribeiro comenta ter pesquisado e menciona ter a posse das cópias destas águas-fortes inéditas escritas no Rio, por Roberto Arlt, mas estranhamente ela resolve traduzir algumas crônicas já publicadas do autor, presentes no livro organizado por Silvia Saítta, *Roberto Arlt: cultura y política*, e não insere em anexo o que teria colhido de inédito. Em conversa com Ribeiro, por e-mail, solicitamos o acesso a este material inédito. Porém, a mesma nos informou que infelizmente não poderia disponibilizá-lo, pois estaria compromissada com uma editora que fez questão absoluta do ineditismo dos textos para publicá-los. Explicamos que seria para fins acadêmicos, mas não houve modo. Questionamos, por fim, quando sairia esta publicação: segundo ela, o material está pronto e o lançamento desta edição, com as *Aguafuertes Brasilenãs* traduzidas, ainda está sem data definida para publicação.

Depois disto decidimos, então, em outubro de 2008, viajar até Buenos Aires para pesquisar pessoalmente no setor de periódico antigos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina. Lá chegando, porém, a bibliotecária nos informou que o material não constava nos arquivos, somente os números a partir de 1931. A mesma tampouco soube nos informar o paradeiro do periódico *El mundo* de maio e abril de 1930. Depois de muita insistência, e de conversarmos com diversos funcionários da Biblioteca, nos indicaram a Hemeroteca do Congresso Nacional. Estando nesta última, encontramos grande parte dos periódicos *El Mundo* micro filmados, porém novamente os números publicados a partir do ano de 1931, antes de tal data não existem cópias em microfilme.

Por fim, fomos encaminhados para a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Buenos Aires, e lá também não havia nada, mas um professor de literatura, cujo nome não recordamos, nos falou que poderíamos encontrar na Hemeroteca de la Legislatura.

Constatado novamente que nada havia também na Legislatura, narramos o périplo para a bibliotecária Graciela Gotta que se solidarizou e entrou em contato com seu professor de arquivística. Este, assim como a Sra. Gotta, achou bastante chamativo o sumiço de três anos do periódico *El Mundo* (1928 até 1930), e prometeu tomar como

tema de investigação o desaparecimento destes anos do jornal. Além disso, a Sra. Gotta entrou em contato com diversos colegas bibliotecários, por telefone e através de listas de e-mail, porém durante o período que estivemos em Buenos Aires nada fora encontrado.

Antes de voltarmos ao Brasil ainda deixamos contatos, entretanto, até o final da redação desta tese não soubemos qual teria sido o paradeiro dos três primeiros números de *El Mundo*. A Sra. Gotta nos alertou que a situação dos periódicos antigos na Argentina é de fato caótica, visto que pouquíssima parte do acervo de periódicos antigos é microfilmada, o que leva as pessoas a terem livre acesso aos originais. Esta disponibilidade fácil aos documentos permite o desaparecimento de páginas importantes, e até o furto de livros inteiros contendo diversos números de periódicos.³⁵

Diante disto, nos parece inspirador, para buscar uma nova idéia para continuar a tese, o trecho que Arlt escreveu em sua coluna antes de viajar, em 10 de março de 1930: “Ir embora... eu ainda não sei o que é ir embora. Dizem que as viagens modificam as pessoas, que uma viagem faz bem a inteligência... pode ser... mas já perdi a confiança nos lugares comuns que se costuma ter nos transe da vida. A única coisa que eu sei é que vou trabalhar esteja onde estiver. A única válvula de escape que tenho na vida é isso: escrever”.³⁶

* * *

Após este parêntese, sugerimos então nos voltarmos para o período do remodelamento – no caso do Rio de Janeiro – e da consolidação – no caso de Buenos

³⁵ Com isto compreendemos os motivos que recentemente levaram Mirta Arlt, filha do escritor, a doar um metro cúbico de manuscritos de Roberto Arlt ao Instituto Iberoamericano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, de Berlim. Mirta alega que “no la convencía la idea de dejarlos en nuestro país, porque ‘ni la UBA ni otras instituciones me ofrecían garantías de protección y conservación adecuadas’”. (Cf. REINOSO, Susana. “Manuscritos de Roberto Arlt fueran donados a Alemania”. In: *La Nación – Cultura*. Sábado, 20 de julio de 2002. Disponível em: https://www1.lanacion.com/nota.asp?nota_id=415239. Acesso em: 20 de outubro de 2008).

³⁶ ARLT, Roberto apud RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. *Tradução de Águas-fortes portenhas, de Roberto Arlt*. FFLCH/USP. Dissertação de mestrado, 2001, p. 28.

Aires – dos espaços urbanos, sempre tão permeados de oposições e guerras silenciosas, para pensarmos sobre esta margem que desborda o centro das capitais nacionais.

Lembremos que a própria existência de Lima Barreto e Roberto Arlt na historiografia literária, tanto no caso brasileiro como no argentino, pode ser vista como sendo algo singular, no sentido de que ambos não se filiavam a grupos, comunidades literárias, ou projetos coletivos. O lugar em que Lima Barreto é colocado comumente na historiografia parece sintomático. Visto como pré-modernista, ele não pode ser classificado como parnasiano, pois não possuía a linguagem rebuscada/empolada de um Coelho Neto, por exemplo; tampouco como modernista, visto que, além de não ter qualquer contato com o grupo dado como fundador do modernismo, faleceu no ano em que os artistas paulistas deram início ao movimento. Roberto Arlt, por sua vez, vivia em uma Buenos Aires dividida entre dois grupos literários, Boedo e Florida, e não se filiou de fato a nenhum dos dois, pois podemos encontrar seus escritos tanto nas revistas da Florida, como é o caso de dois capítulos de *El juguete rabioso*, publicado em *Proa*, em 1925, quanto nas da Boedo, caso de *Los lanzallamas*, que sai por *Claridad*, em 1931.³⁷

Retomando as preocupações deste estudo, procuramos pensar sobre a concepção de tempo utilizada pelos romancistas; os pontos de aproximação e distanciamentos entre os dois escritores; suas opiniões sobre o literário, ou sobre o fazer literário, que se desdobram na linguagem por eles utilizada, serão focos desta tese, pois para que haja ocorrência do discurso da diferença, notadamente, dos exilados, dos expatriados, das comunidades não-nacionais, é necessário que ocorra não só uma rearticulação do signo, como também uma revisão radical na temporalidade.³⁸ Tal revisão é fator que torna

³⁷ (Cf. SCHWARZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo, Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995, p. 505-507). Segundo Martín Pietro, Arlt não foi estimado em nenhum dos grupos. Para ver mais detalhadamente a relação de Arlt com a revista *Martin Fierro* e o grupo Boedo, ver: PIETRO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006, p. 265-269.

³⁸ Para que possamos realizar uma revisão crítica "em torno das questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos ambivalentes e antagônicos" até então escondidos no interior das "racionalizações" da modernidade", é preciso, segundo Homi Bhabha, reconstituir o discurso da diferença cultural (aquele que surge nos momentos antagônicos, ou como denomina Bhabha, 'contingentes', 'eventuais'), e tal ato demanda a necessidade de "rearticulação do 'signo'", no qual se possam inscrever identidades culturais. Além da preocupação com a linguagem, Bhabha também indica outro fator, necessário para que se reconstrua o discurso da diferença cultural, que é "uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas". (BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renato Gonçalves. BH: UFMG, 1998, p. 239-240).

possível a inscrição de outro tempo que não aquele linear que, como veremos, é o tempo que concebe e é concebido pela pátria.

Ao cotejarmos dois escritores de países diferentes, nos colocamos na contramão da crítica de viés nacionalista limitada por critérios puramente lingüísticos. Raúl Antelo, no ensaio intitulado “Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira”, publicado em *Crítica e Ficção*, de 2005, trata da dificuldade do projeto de cooperação teórico da crítica e ficção hispano-brasileira que parece circular simplesmente em torno de aspectos puramente lingüísticos. Enquanto no restante da América Latina têm-se várias iniciativas de produzir um discurso unificador, exercitado através de diversas antologias que incluem autores da literatura brasileira, no Brasil “há um peculiar vazio cultural no que concerne a tradição hispânica”.³⁹ Tal ausência é significativa, como ensinam Gilles Deleuze e Félix Guattari, pois “as palavras não são ferramentas, mas damos as crianças linguagem, canetas e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários”.⁴⁰

Nossa paisagem será aquela que resulta da construção imaginária e ao mesmo tempo bem real que Lima Barreto e Roberto Arlt privilegiaram,⁴¹ como já dito, os espaços urbanos das cidades capitais do Brasil e Argentina. É preciso contudo vê-las como ‘maquetes’, como lugares habitáveis pela ficção, como um “cenário romanesco que precede o romance”, e são nas maquetes que “os objetos e as personagens investem os lugares e abrem à temporalidade”. E, para ficar com Barthes, são nesses lugares que nasce o romanesco do “viver-junto”, onde se harmonizaria a solidão e a comunidade.⁴²

³⁹ ANTELO, Raúl. “Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira”. In: ANTELO, Raúl (ed.). In: *Crítica e ficção*. Núcleo de Estudos Literários e Culturais, UFSC, 2005.

⁴⁰ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. “20 de novembro de 1923 - postulados da lingüística”. In: *Mil Platôs*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leitão. SP: Ed. 34, 2005, p. 13-14.

⁴¹ Sobre este ponto, Jean-Luc Nancy, no ensaio “Paysage avec dépaysement”, de *Au fonds des images*, ao realizar a declinação da palavra *pays*, *paysan* e *paysage* nos mostra que a paisagem é o caso da representação do país (dado como o caso da situação). Presente na tradição autonômica de construção de qualquer literatura, a paisagem foi muitas vezes construída com o propósito de se fixar uma identidade nacional. Lembremos, como exemplo recorrente, “da paisagem da paisagem” de José de Alencar (criada pelo olhar europeizado). Dessa forma, a paisagem pode ser entendida como uma cena natural, mediada pela cultura (o olhar). (Cf. NANCY, Jean-Luc. “Paysage avec dépaysement”. In: *Au Fond des images*, França: Galilée, 2003, pp. 58-61). Segundo Jean-Luc Nancy a paisagem é uma noção, vaga ou confusa, de um afastamento ou perda de vista que já pertence à região; nesse sentido ‘país’ tem um parentesco com a região, já que comumente é definido como um local onde se está ou de onde alguém é. Então, pode-se definir que « le pays, c'est le coin de terre auquel on tient, par lequel on est tenu: en tant que fils de la terre - ce que nous sommes tous - , on ne peut qu'être d'un coin ou d'un autre, on ne peut pas être de la terre entière. La terre est tout entière faite de pays et de ces autres espaces qui ne sont pas des coin de terre: les mers, les très hautes montagnes. Lorsqu'on est transporté hors de son pays, on est dépaycé: on ne s'y retrouve plus, on est sans repères et sans coutumes ». (Idem, p. 105).

⁴² Cf. COSTE, Claude. “Prefácio”. In: BARTHES, Roland. *Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 37-38.

Assim, o próprio território da ficção literária deve ser concebido como não-territorial, isto é, como *atópico*.⁴³ Ainda Roland Barthes, agora em *Fragmentos de um discurso amoroso*, trabalha o termo *atopos* como sinônimo de inclassificável. E seria justamente aí onde nos encontramos, neste lugar que não pode ser classificado ou situado e que não pertence nem ao domínio da 'realidade',⁴⁴ nem ao da utopia que não existe por definição, pois se dá como um malogro, porém ainda exige a fantasia que só pode partir da escritura.⁴⁵

⁴³ Tal definição de Roland Barthes parece descrever o que Roberto Arlt e Lima Barreto provocam ao se introduzirem no meio literário e, também, porque não, ao se darem a ler: "[...] Surpreendo a atopia do outro no seu rosto, cada vez que aí leio sua inocência, sua grande inocência: ele nada sabe do mal que me faz - ou, para dizê-lo com menos ênfase, do mal que ele me dá. O inocente, não é ele inclassificável (portanto suspeito em toda sociedade, que só 'se acha' onde possa classificar os Erros)? X... bem que tinha uns 'traços de caráter' pelos quais não era difícil classificá-lo (ele era 'indiscreto', 'esperto', 'preguiçoso', etc.), mas por duas ou três vezes pude ler nos seus olhos uma expressão de uma tal inocência (não tenho outra palavra) que eu me obstinava, não importa o que acontecesse, a colocar isso, de algum modo, fora dele mesmo, do seu próprio caráter. Neste momento, eu o dispensava de qualquer comentário. Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é *maya*, classificação dos nomes (dos Erros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar *dele*, *sobre* ele; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso; o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido de *atopos*) [...]" (BARTHES, Roland. "Atopos" in *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11. ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991, p.25-26).

⁴⁴ Como escreve Bodei: "On pourrait affirmer que la plénitude et le sens de la vie se trouvent dans un ailleurs virtuel, dans des espaces qu'on ne peut pas situer dans la disposition habituelle des choses et dans des temps qu'on ne peut pas insérer dans la série chronologique des événements quotidiens qui nous entourent, dans un paradoxal exil chez nous". (BODEI, Remo. "Exilés dans le temps - les deux exil". In: GIOVANNONI, Augustin (dir.). *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 32). Daí pensar com Deleuze, que *o virtual possui uma plena realidade enquanto virtual*.

⁴⁵ O curso de Roland Barthes não consegue responder à utopia do viver-junto, do como ter uma solidão sem exílio, ou como ter uma sociabilidade sem alienação; daí a utopia aparece como malogro, mas Claude Coste, no prefácio do livro, aponta para a literatura como sendo esta presença que desenha uma harmonia futura entre a solidão do escritor e a comunidade futura de seus leitores. (Cf. COSTE, Claude. "Prefácio". In: BARTHES, Roland. *Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 39).

1 Duas *quêtes* do exílio

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos 'vivas') mas ela me anima: é o que toda aventura produz. (Roland Barthes, A câmara clara, p. 37)

Se puede apreciar provisionalmente que el arte tal vez proporciona no por causalidad los ejemplos [de mundo] más elocuentes, pues en el orden de la unidad propia de la obra de arte reside, tal vez siempre, o potencialmente, al menos, un mundo. (Jean-Luc Nancy, La creación del mundo o la mundialización, p. 31).

Quando Walter Benjamin em sua tese de 1925, *Origem do Drama Barroco Alemão*, escreve, em determinado momento, sobre o fato de que “cada idéia contém a imagem do mundo”¹, parece nos delegar a tarefa de ver e descrever a imagem abreviada do mundo a partir da idéia como mônada. Dela, porém, não se busca construir uma unicidade, nem se deriva algo de comum, dado que a imagem é totalidade, ou seja, nela estariam presentes todas as demais. Esta unidade ou totalidade do mundo, nos ensina Jean-Luc Nancy, consiste em uma combinatória de uma multiplicidade reticulada, que não decorre em um resultado.² A tarefa, conforme Benjamin, parece ser salvar o objeto-monada, pinçar a imagem do fluxo contínuo e homogêneo da história linear. O causal dá vez ao casual; o encadeamento dá lugar ao salto.

A tarefa da imagem, quando anima, nos auxilia na busca de um começo, na tentativa das justificativas, do porquê nos debruçarmos sobre alguns romances de

¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 70.

² Cf. NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena, 2006, p. 25.

autoria de dois 'escritores menores'³ e cotejá-los. Duas delas se afiguram neste início, nesta partida. De um lado temos uma foto-retrato presente no prontuário que registrava a última internação de Lima Barreto (1881-1922), realizada no dia 26 de dezembro de 1919. Até então este registro permanecia velado nos arquivos do Instituto de Psiquiatria, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e foi recentemente divulgado, mais especificamente no ano de 2004.⁴



Lima Barreto, 1919. Reprodução de BARRETO, Lima.
Toda Crônica. RESENDE, Beatriz & VALENÇA, Raquel (Orgs.).
Rio de Janeiro: Agir, 2004.

³ Cf. vimos, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. (DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 25). Entenda-se aqui ‘língua maior’ como a língua que reproduz a gramática normativa e, como visto rapidamente na introdução, Lima Barreto e Roberto Arlt não seguiam as normas ou regras, utilizaram a língua falada nas ruas, gírias e neologismos. Maurice Blanchot, ao comentar Rousseau, diz: “Escrever sem cuidado, sem entraves e sem capricho não é tão fácil”, e cita Starobinski: “a palavra autêntica é uma palavra que não se restringe à imitação de um dado preexistente; ela é livre para deformar e inventar, com a condição de permanecer fiel à sua própria lei. Ora, essa lei interior escapa a todo controle e a toda discussão”. (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyle Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 65).

⁴ Beatriz Resende e Rachel Valença foram as pesquisadoras que encontraram a última fotografia de Lima Barreto. Ela está presente nos volumes I e II de *Toda Crônica* e foi amplamente divulgada em revistas e jornais durante o ano de 2004, período de lançamento dos volumes por elas organizados. (BARRETO, Lima. *Toda Crônica*. Orgs. RESENDE, Beatriz e VALENÇA, Rachel. Rio de Janeiro: Agir, 2004).

De outro, uma imagem⁵ narrada, a célebre descrição de Ricardo Piglia, em que imaginamos o corpo do escritor argentino, Roberto Arlt (1900-1942), suspenso sobre a cidade de Buenos Aires.

Uma tarde Juan C. Martini Real me mostrou uma série de fotos do velório de Roberto Arlt. A mais impressionante era uma tomada do caixão pendurado no ar por cabos e suspenso sobre a cidade. Havia armado o caixão no quarto dele, mas tiveram de retirá-lo pela janela com aparelhos e roldanas porque Arlt era grande demais para passar pelo corredor.⁶

Duas figuras⁷, dois corpos da letra,⁸ duas letras que buscam seus corpos, que jamais se encontraram/encaram, ambos mortos próximo aos 40 anos de idade, e com uma produção extensa que comporta romances, contos, crônicas jornalísticas e teatro,⁹ aqui se impõem e se compõem lado a lado, em imagens incitantes: do escritor negro, internado em uma instituição psiquiátrica; do portenho filho de imigrantes alemães,

⁵ Maurice Blanchot compara a metáfora à imagem, pois na primeira também “já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior [...]. Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias”. (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyle Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 19).

⁶ PIGLIA, Ricardo. “Um cadáver sobre a cidade”. In: *Formas Breves*. Trad. José Marco Mariani de Macedo. SP: Cia das Letras, 2004, p. 33.

⁷ A noção de figura carrega o sentido de prefigurações de coisas vindouras. “Uma figura não é uma imagem a ser convertida em seu sentido, ela é um corpo que anuncia outro corpo, aquele que a realizará ao apresentar corporalmente sua verdade”. (RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 48).

⁸ Segundo Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, através da leitura um seminário de Lacan, a ‘letra’ é definida como sendo a estrutura da linguagem na medida em que o sujeito está implicado. Pensemos, a título de exemplo, na nomeação que nos antecede, não somos nós que escolhemos nosso nome próprio. Ainda neste capítulo retomaremos esta questão. (Cf. NANCY, J. L. & LABARTHE, P. L. *O título da letra*. Trad. Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991, p. 38-39).

⁹ Roberto Arlt e Lima Barreto eram escritores que adquiriram notoriedade como cronistas de jornal. É preciso ressaltar que a produção de peças de teatro de Roberto Arlt é bastante extensa. Lima Barreto escreveu raras peças inacabadas. Já Roberto Arlt, ao fim de sua vida, dedicou-se quase exclusivamente a escritura de peças de grande sucesso na Argentina, representadas no Teatro del Pueblo, são elas: *El humillado* (fragmento de *Los siete locos*); *300 millones*; *El fabricante de fantasmas*; *Severio el cruel*; *La isla desierta*; *África*; *La fiesta del hierro*; *Prueba de amor*; *El desierto entra a la ciudad*; *La juerga de las polichinelas*; *Un hombre sensible*; *Separación feroz*; *La cabeza separada del tronco*.

morto e finalmente suspenso¹⁰ sobre a cidade de Buenos Aires. O olhar duro, das sobranceiras que se contraem na última pose que nos chega, impede de vermos Lima Barreto como moribundo, apesar do evidente envelhecimento precoce, do abatimento e da morte que sabemos iminente. A elevação do cadáver gigantesco de Roberto Arlt parece ocupar uma espécie de ponto de resistência daquele mesmo franzir de sobranceiras da primeira imagem. Um incômodo, um não querer tornar-se espectro, objeto, mesmo do já morto, reaparece na imaginada fotografia do cadáver e na foto-retrato renascida dos arquivos.¹¹

A fotografia assim parece dar-se como um testemunho de nomes perdidos, como uma reaparição da aparição de um corpo, quer dizer, a fotografia como fantasma, como algo que captura os corpos no mesmo momento em que os perde. Porém, será justamente a perda que tornará tais corpos possíveis mais uma vez, como nos ensina

¹⁰ Há aqui uma polêmica bem interessante que pode ser localizada na crítica de Roberto Arlt através da leitura desta imagem. Ricardo Piglia lê esta suspensão de Arlt como sendo o lugar mesmo do autor na literatura argentina. "Aquele caixão suspenso sobre Buenos Aires é uma boa imagem do lugar de Arlt na literatura argentina", escreve Piglia. (PIGLIA, Ricardo. "Um cadáver sobre a cidade". In: *Formas Breves*. Trad. José Marco Mariani de Macedo. SP: Cia das Letras, 2004, p. 33). Já César Aira recentemente, em um belíssimo texto, vê Roberto Arlt como um intrometido no mundo, imerso na literatura (mas não localiza o autor na literatura argentina como faz Piglia), e por isto deformando-a, sendo rejeitado por ela, etc. Daí, nesta imagem do caixão, e concordando com César Aira, nós podemos afirmar que Arlt estaria finalmente suspenso. (Ver AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível em http://linkillo.blogspot.com/2005/04/fan-club_22.html. Acesso em: 20/01/2008). Mais adiante nos deteremos nas diferenças de concepção de literatura de Piglia e Aira.

¹¹ Roland Barthes em *A câmara clara* explica que "o fotógrafo tem que lutar muito para que a fotografia não seja a Morte", pois o produto da fotografia é "Todo-imagem, isto é, a Morte em pessoa; [...] desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário". O revés do Todo-imagem é o que Barthes chama *punctum*: "é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra pra designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas são precisamente pontos." (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 28-29 e 46) O que Roland Barthes, em 1980, denominou *punctum*, pode ser relacionado ao que Gilles Deleuze e Felix Guattari, em 1975, ao estudar as narrativas de Franz Kafka, em *Kafka, por uma literatura menor*, vêem nas posturas da cabeça dos retratos descritos nas ficções de Kafka. Quer dizer, no gesto da cabeça, inclinada ou erguida, os autores detectam algum desejo que necessariamente seria interditado pela foto. Ainda pensando na fotografia, e num mesmo movimento de Barthes, Deleuze e Guattari, Giorgio Agamben, em 2005, publica um pequeno ensaio sobre fotografia intitulado "O dia do juízo final", em que ela é descrita como mônada: "a fotografia é para mim, de algum modo, o lugar do Juízo Universal" e explica que a pose na fotografia, ou qualquer pequeno gesto, acaba por carregar o peso de uma vida inteira, pois resume o sentido de uma existência: "acredito que haja uma relação secreta entre gesto e fotografia". (AGAMBEN, Giorgio. "O dia do juízo". In: *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 27-30). Quanto às imagens que aqui apresentamos, das semelhanças apontadas no corpo do texto, evidenciamos agora diferenças entre as aparições: é evidente que na contração das sobranceiras temos fechamento e na elevação do cadáver temos abertura, qual seja, respectivamente, tristeza e alegria. No ainda vivo há tristeza; no morto há alegria, notadamente da suspensão do corpo como se numa corda bamba.

Giorgio Agamben, no ensaio, "O Dia do Juízo", presente no livro *Profanações*, em que parece relacionar a fotografia, elemento que profere dois tempos (presente e passado), com a concepção de Walter Benjamin de história. Para Benjamin, o historiador deve construir uma experiência (*Erfahrung*)¹² com o passado, articulando dois tempos (presente e passado), porém “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.¹³

Seria então a fotografia um elemento que também pode ser relacionado à teoria da experiência de Benjamin, pois ela é vista como a imobilidade, ou impossibilidade, aquele já acontecido, o que nunca mais se repetirá; contudo a fotografia também pode se tornar a possibilidade, a entrada, a abertura, o céu daquilo que está por vir,¹⁴ do devir da história. Parece que se debruçar sobre uma fotografia é debruçar-se sobre a história aberta, mas a *quête*¹⁵ acontece quando a lemos na tentativa de arrancar dela o conformismo de um “já foi”, tão caro à concepção de tempo linear, homogêneo e vazio. Abandona-se assim definitivamente a autoridade do tempo cronológico em nome da

¹² O radical "fahr", que significa viajar ou atravessar uma região, une a noção de exílio à de experiência.

¹³ (BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10ª ed., SP: Brasiliense, 1996, p. 224). Giorgio Agamben, em a *Linguagem e a Morte* (1985), define, a partir de Heidegger, como mortal aquele que tem a experiência da morte como morte. Vale lembrar a noção de experiência de Walter Benjamin definida como sendo um espaço intervalar de captura e remodelamento da história. Na experiência dá-se uma espécie de trabalho cirúrgico em que a palavra-bisturi corta a história, corta o tempo, tornando-a aberta, exposta e passível de intervenção. Morre aí o tempo linear, homogêneo e vazio. (Cf. BENJAMIN, Walter. Idem. e AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 9-18).

¹⁴ Jean-Luc Nancy, numa conferência realizada em Montreal, dirigiu-se a uma platéia de crianças sobre o tema de deus, do céu e da terra. A partir do exterior das três maiores religiões monoteístas do ocidente, a católica, a judaica e a muçulmana, consegue definir deus como "l'ouverture", com base em um estudo das metáforas que designam o céu nestas religiões. "En parlant de dieu, on parle de ce nom qui est comme un nom propre, et qui pourtant n'est pas un nom propre, puisqu'il ne désigne pas quelqu'un qui serait quelque part, qui aurait ses caractéristiques propres, comme Célestine Dupont. Mais dieu désigne la possibilité qu'il y ait pour nous collectivement, mais aussi pour chacun singulièrement et individuellement, qu'il y ait un rapport avec ce nulle part et partout. C'est-à-dire que dieu, ou le divin, ou le céleste, désignerait le fait que je suis en rapport avec, non pas quelque chose, mais avec le fait que je m'en tiens pas aux rapports qui sont ceux que j'ai avec toutes les choses du monde, ni même avec tous les êtres du monde. Mais qu'il y a quelque chose d'autre, que j'appellerai ici "l'ouverture"...(NANCY, Jean-Luc. *Au ciel et sur la terre - petit conférence sur dieu*. Paris: Bayard, 2004, p. 28-29).

¹⁵ Utilizamos aqui a noção de *quête*, de Giorgio Agamben, contrapondo-a à de aventura, pois esta última supõe um caminho para a experiência que passe pelo extraordinário e pelo exótico. Já na *quête*, o exotismo e a aporia são essenciais para toda experiência, ou seja, não há necessidade de um caminho que parta em busca do exótico, pois na *quête* se vive o próprio cotidiano e o familiar como sendo algo extraordinário. Assim a experiência como *quête* se efetiva quando se dá um salto para passado/história e se vive o aparente familiar como sendo algo de fato estranho. (AGAMBEN, Giorgio. “Infância e História – ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e História – destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 39).

autenticidade libertária do tempo cairológico¹⁶. Contudo, essa leitura não parte de um sujeito autônomo que olha, como desejaria a ciência sistemática, que busca e constrói uma verdade que se move ‘de fora para dentro’, como ensinou Benjamin¹⁷, mas parte da própria cena e afeta, o que Barthes denominou *punctum*¹⁸.

Jean-Luc Nancy também nos alerta para o perigo de uma representação do mundo como *cosmotheoros*, que seria aquela visão de um observador externo ao mundo, contrária à noção de *punctum* barthesiana. Por isso Nancy valoriza a compostura da experiência (*experire*) que o mundo faz de si mesmo, uma vez que a simples representação ou visão do mundo significa admitir um princípio e um fim do mundo. “Que es tanto como decir que la visión del mundo es, en efecto, el fin del mundo visto, aspirado, absorbido y disuelto en esta visión”.¹⁹

Estas imagens, de algum modo, nos auxiliam na escolha das ferramentas, da maneira como atuaremos com os escritos de Roberto Arlt e Lima Barreto. Não temos a pretensão, obviamente, de abrolhar uma estrutura de leitura, tal qual Benjamin descobre na *Origem do Drama Barroco Alemão*, quando, a partir da perspectiva estrutural, visualiza a pré-história do barroco no diálogo socrático e a pós-história no expressionismo, e revela as leis do todo. Da tese de Benjamin aprendemos, principalmente, que se deve comparar, – não com o desejo de homogeneizar, de criar sistema, universalizar – procurando manter a tarefa de preservar as diferenças. Quer dizer, repetimos, nos posicionamos no revés da ciência sistemática que não pretende salvar as coisas, mas encaixá-las no falso universal da média, visto que se apropria do

¹⁶ Em "Tempo e história (Crítica do instante e do contínuo)", Giorgio Agamben denomina o tempo da experiência benjaminiana como sendo cairológico. "A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear e contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. Assim, como ao tempo vazio, contínuo e infinito do historicismo vulgar deve-se opor o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica". (AGAMBEN, Giorgio. "Tempo e história (Crítica do instante e do contínuo)". In: *Infância e história (destruição da experiência e origem da história)*. BH: UFMG, 2005, p. 128).

¹⁷ Em *Origem do Drama Barroco Alemão* vemos que em oposição à violência da verdade que se movimenta 'de fora para dentro', o tratado ocuparia, como alternativa, o lugar da ciência sistemática. O procedimento da representação, presente na noção benjaminiana de tratado, descreveria, deste modo, a própria verdade que se auto-representa, não para se apropriar das coisas, mas para redimi-las. (Ver BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. e pref. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984).

¹⁸ Ver nota 9 deste capítulo.

¹⁹ (NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003, p. 33). Nancy cita como exemplo a *Weltanschauung* nazista que desejou ocupar a ausência de *cosmotheoros*, e o fato de Heidegger, em 1938, ao voltar-se contra o nazismo, ter exposto o fim da época das imagens ou quadros do mundo, no livro *Caminhos do bosque*, mais precisamente, no capítulo intitulado ‘A época da imagem do mundo’.

objeto, ou melhor, transforma tudo que toca/olha em objeto de uma verdade que viria de um exterior.

Sobre isto, Giorgio Agamben nos alerta quanto à existência de um projeto da ciência moderna de retirar do homem a sua capacidade de fazer experiência. Este projeto estaria traçado desde René Descartes com sua descrença na experiência, pois, conforme Descartes, esta somente serviria para deixar nossos sentidos obscuros. Tal descrença colabora para fortalecer um dos preceitos da ciência moderna, como afirma Agamben: “a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna”. E ainda: “A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento [...] responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números”.²⁰

Retomando a questão da necessidade de se manter a diferença, obviamente esta que ensinamos preservar não é de nacionalidade, cultura ou qualquer outro critério baseado em elos identitários. Uma vez que se vincularmos cada escritor à tradição da historiografia literária e nos limitarmos ao recorte de suas respectivas nacionalidades, negaríamos o ensinamento de Benjamin, ou seja, poderíamos produzir sistema. Além disso, se torna também coerente vislumbrar a escritura de Lima Barreto e Roberto Arlt,

²⁰ (AGAMBEN, Giorgio. “Infância e História – ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e História – destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, p. 26). Como exemplo, podemos lembrar que no início do século XX, período em que escreveram Lima Barreto e Roberto Arlt, 'ciências', como a frenologia e a antropometria, eram largamente difundidas. Essas teorias – que interpretavam a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção da caixa crâniana dos diferentes povos – tinham como principal nome Cesare Lombroso. Este argumentava ser a criminalidade um fenômeno físico e hereditário e, como tal, um elemento objetivamente detectável nas diferentes sociedades. Tal tipo de pesquisa também foi bastante utilizado no campo da doença mental. Para fim de ilustração, vale dizer que, segundo Andrea Hossne, “o próprio Lima Barreto, em uma de suas internações hospitalares devidas sempre à dipsomania (alcooolismo intermitente), teve o diâmetro craniano medido. Concluiu-se que era braquicéfalo, com o que se divertiu muito o escritor, dizendo em crônicas que agora os que o ofendiam por discordar de suas idéias dispunham de mais um argumento que, no entanto, não o calaria”. (HOSSNE, Andrea Saad. “A forma da angústia”. In: “Dossiê Cult” - *Revista Cult*. n.º 60, 2002, p. 54). Em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* a personagem Machado debocha dessa leitura científica das raças. Durante uma viagem de bonde a personagem escuta uma conversa entre dois homens que estavam sentados próximos a ele: “A princípio não ouvi bem o que diziam; mas por fim, entendi que discutiam a grande tese das raças. Dizia um com um grande anel simbólico no indicador: - Tem a capacidade mental, intelectual limitada; a ciência já mostrou isso. E o outro, mais moço, ouvia religiosamente tão transcendente senhor. [...] O trem parou. O mais moço então perguntou olhando os fios de transmissão elétrica: - Por que será que os passarinhos tocam nos fios e não são fulminados? - É que de dia a comunicação está fechada. E se não fosse os graves pensamentos que me assoberbavam naquela hora, ter-me-ia rido daquele sábio de capacidade intelectual ilimitada”. E mais tarde complementa: “Nós, os modernos, nos vamos esquecendo que essas histórias de classe, de povos, de raças, são tipos de gabinete, fabricados para as necessidades de certos edifícios lógicos, mas que fora deles desaparecem completamente: – Não são? Não existem. Compreende-se a “esfera”, o “cubo”, o “quadrado”, em geometria; mas fora daí, é em vão querer obtê-los”. (BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 602 e 575).

dado que na própria temática de seus romances, que serão lidos nos próximos capítulos, veremos que as personagens, cada uma a seu modo, não se limitam a uma restrição territorial, a um enquadramento tópico, deste modo seria bem coerente não restringir os autores ao âmbito da literatura nacional, ou melhor, se torna mais interessante eliminar os limites, as fronteiras desde a objetivação deste estudo.

A vinculação da literatura à formação da nação como um critério que impõe balizas é um ponto chave da crítica brasileira. Flora Süssekind aponta para essa repetida tendência problemática da crítica, quando recorre constantemente ao tema de sua “fundação”, como um modo de se autolimitar sempre na produção ou reforço de uma identidade nacional coesa.²¹ Em 2003, Abel Barros Baptista, crítico português, publica o livro intitulado *A Formação do Nome, duas interrogações sobre Machado de Assis*, em que revela abertamente os entraves criados pela crítica brasileira que impossibilitam, de algum modo, a leitura crítica da obra de Machado de Assis realizada por alguém que não fosse de nacionalidade brasileira: “é impossível, para nós, leitores portugueses da ficção machadiana, trabalhar dentro da tradição crítica brasileira, porque os problemas que ela colocou não são e nem podem ser nossos problemas”.²² Para Baptista, na literatura de Machado não é possível encontrar qualquer projeto que forme limites de cunho nacionalista, tal como é facilmente localizado em José de Alencar, com o seu projeto de cartografia dos 'tipos' brasileiros, "o gaúcho", "o sertanejo", "o indígena", etc.,²³ por exemplo. Machado, conforme Baptista, não se propõe à defesa, ou à tentativa de criação ou projeção de uma literatura estritamente nacional, brasileira.²⁴

²¹ Conforme artigo intitulado "Cenas de fundação". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernismos e Modernidade no Brasil*. SP: Mercado das Letras, 1994, p. 67-87.

²² BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome, duas interrogações sobre Machado de Assis*. SP: Unicamp, 2003, p. 40.

²³ Sobre José de Alencar, Baptista escreve: "[...] o objetivo essencial era garantir a nacionalidade literária através da construção de um retrato do Brasil, o Brasil da atualidade do romantismo e o Brasil através do processo que a ela terá conduzido. Tratava-se enfim de restituir a literatura ao Brasil: nele estava a indicação do caminho, nele residia sobretudo a garantia de possibilidade e de êxito pleno da busca da nacionalidade literária". (Idem, p. 30).

²⁴ Porém o tema da nacionalidade se apresentou como um problema incontornável para Machado, e para Baptista nos afirmar tal proposição ele resolve se debruçar sobre o célebre ensaio "Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade", de 1873, que inicia com a seguinte sentença: "Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade". Interessante lembrar aqui que o filósofo Gilles Deleuze escreve, no ensaio "Instintos e Instituições" (1955), que os termos instinto e instituição são usados como procedimentos de satisfação. O instinto se dá quando há uma reação de modo natural aos estímulos externos, quer dizer, é satisfeita uma necessidade; já a instituição acontece quando se elabora modos de satisfação artificiais, retira-se o organismo da natureza, submetendo-o a uma série de modelos de ação. "[...] é verdade que o dinheiro livra da fome, com a condição de se tê-lo, e que o casamento poupa do trabalho de se procurar um

Ao revisar o comentário da crítica referente a este ensaio de Machado de Assis, Baptista demonstra cuidadosamente como alguns nomes bastante conhecidos da crítica literária brasileira, de algum modo, elaboraram uma estratégia interpretativa para que houvesse uma inserção de Machado ao projeto nacional. Porém, ao invés de vê-lo como partícipe da constituição de tal projeto, Baptista detecta três recusas em Machado: a de transformar o projeto nacional em lei; a recusa do próprio projeto definindo-o como empobrecedor; e a de entender a literatura brasileira como ruptura do passado literário europeu. Sobre esta última, Baptista aponta que há opinião similar em Jorge Luis Borges que, assim como Machado, vê na tradição européia uma riqueza, advogando contudo a necessidade de recebê-la sem qualquer sinal de hierarquia ou autoridade.²⁵

É possível pensar ainda que esta tradição, pontuada constantemente como sendo exterior, se revela como própria, e tal propriedade também seria em parte responsável ao que provocaria uma espécie de sentimento de exílio que, segundo alguns estudiosos, nos seria comum. Como já pontuou o próprio Jorge Luís Borges, em 1926, em *El tamaño de mi esperanza*, principalmente quando expõe a idéia de que “somos desterrados na própria terra”. Tal expressão de Borges aparece no mesmo ano do lançamento de *El juguete rabioso*, romance que tem como protagonista uma personagem exilada, como veremos mais adiante. A mesma idéia de descompasso entre o homem e a terra natal também já estaria presente em Lima Barreto, conforme estudamos em dissertação de mestrado.²⁶ Por sua vez, Sérgio Buarque de Holanda, dez

parceiro, mas traz consigo outras obrigações". A partir desta constatação, Deleuze conclui categoricamente que "o homem não tem instintos, ele faz instituições. O homem é um animal em vias de despojar-se da espécie" (DELEUZE, Gilles. "Instintos e Instituições". /In: *A ilha deserta*. SP: Iluminuras, 2006, p. 24 e 31). Se, como nos diz Deleuze, o homem não tem instintos, mas constrói instituição, a literatura nacional, quer dizer, o instinto dessa literatura na verdade é instituição, pois aparece como uma busca, como um desejo de construção de uma literatura nacional, autônoma. Baptista parece discordar de Deleuze quando escreve que "o próprio instinto é uma busca". Se o instinto é busca ele passa a ser instituição. Deleuze aponta para o fato de que o instinto/instituição no homem é algo que se constrói, que faz sentido, que opera mecanismos de compensações não imediatas, tampouco naturais.

²⁵ Baptista refere-se ao ensaio de Borges que responde a pergunta "Qual é a tradição argentina?". (Cf. BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome, duas interrogações sobre Machado de Assis*. SP: Unicamp, 2003, p. 99). Seria então o que Betriz Sarlo denomina 'cultura de mescla', quando se utiliza da tradição passada, porém já contendo as características que desenvolverá a arte própria. (Ver SARLO, Beatriz. *Uma modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1988).

²⁶ Sobre o sentimento de exílio na própria terra, desenvolvemos a dissertação de mestrado *Lima Barreto e o mal-estar no território*. Nela detectamos nas personagens protagonistas de alguns romances e contos de Lima Barreto um sentimento de não-pertencimento e de mal-estar no próprio território, engendrando uma espécie de resistência cultural, conforme os estudos de Edward Said, Stuart Hall, entre outros. (Ver PACHECO, Keli Cristina. *Lima Barreto e o mal-estar no território*. [Dissertação de mestrado] BU/UFSC, Florianópolis, 2005). Para Antelo, no ensaio "Labirintos da biblioteca do pobre", quanto a este sentimento de exílio ou estranhamento no próprio "trata-se de um tema característico do alto

anos depois de Borges, irá repetir em *Raízes do Brasil* a frase: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.²⁷

Carlos Eduardo Schmidt Capela, no ensaio “Esse ser tão estrangeiro”, presente na revista *Outra Travessia*, nos mostra como a categoria do exílio e da ‘estrangeiridade’ é fundamental para a construção da reflexão de Euclides da Cunha sobre o Brasil e o mundo contemporâneo.²⁸ Em *Os Sertões* (1902), Euclides da Cunha já empregara a idéia de estranhamento no próprio, seja como imagem metafórica do desconhecimento dos brasileiros do litoral em relação aos do sertão, os habitantes da terra ignota, seja como figura paradoxal das tropas oficiais como mercenárias no próprio país. Num ensaio posterior, “Terra sem História (Amazônia)”, publicado em *Contrastes e Confrontos* (1907) e em *À Margem da História* (1909), Euclides inclusive antecipara a fórmula empregada por Borges e Sérgio Buarque. Escreve Euclides: “Naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro: e está pisando em terras brasileiras”.²⁹

O exílio fundamental, “estar fora de”, tem o sentido de ser arrancado do solo natal, *ex solum*. Segundo Maria José de Queiroz, em seu amplo estudo sobre o exílio na literatura ocidental, *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*, a palavra ‘exílio’ viria do latim *exilium* (de *exsilium*, *ii*, deriv. de *exsilire* - *ex salire*, saltar fora), desterro, degredo.³⁰ Saltar fora condiz com um movimento de saída do próprio, fora do próprio

modernismo. Poderíamos aqui evocar a noção de *estrangeiro em sua própria terra* que lemos, no mesmo ano de *El juguete rabioso*, num livro de Borges, *El tamaño de mi esperanza*. Poderíamos lembrar da frase que, uma década mais tarde, norteia as *Raízes do Brasil*. Poderíamos, inclusive, frisar de que modo esse mote opera na reflexão de Flora Sussekind, em *O Brasil não é longe daqui* (1990). (ANTELO, Raul. “Labirintos da biblioteca do pobre”. In: *Outra Travessia, Revista de Literatura*. Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2005, p. 96).

²⁷ Sérgio Buarque concebe aí o exílio como um mal-estar no próprio, no seu território, pois utiliza o pronome possessivo ‘nossa’; enquanto Borges por sua vez se refere a uma terra qualquer, a qualquer propriedade.

²⁸ Ver CAPELA, Carlos Eduardo S. “Esse ser tão estrangeiro”. In: *Outra Travessia - Revista de Literatura do Curso de Pós-graduação em Literatura/ UFSC*, n. 2, Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2004, p. 115-133.

²⁹ (CUNHA, Euclides da. “Terra sem História (Amazônia)”. In: *À Margem da História*. SP: Martins Fontes, 1994, p. 57). Antonio Candido, conforme Raúl Antelo, procura imperiosamente deter ou disciplinar esta ambivalência que advém dessa imagem de exílio sem princípio nem fim, do exílio que se fecha em si mesmo, pois o que deveria ser próprio, aparece na verdade como estranho, como exterior. Escreve Antelo: “Antonio Candido, entretanto, como excelente exemplo do modernismo pedagógico, nos fornece interpretação diversa: ele acha importante, imperioso até, evitar extravios, deter essa circularidade, disciplinar essa ambivalência, controlar essa indecidibilidade ou, como ele mesmo diz, ‘se encontrar nessa ambigüidade’. [...] Autonomia e determinismo assim neutralizados parecem ser os elementos da equação pedagógica modernista”. (ANTELO, Raul. “Labirintos da biblioteca do pobre”. In: *Outra Travessia, Revista de Literatura*. Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2005, p. 96-97).

³⁰ QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*. RJ: Topbooks, 1998, p. 21.

lugar, fora do ser próprio, fora da propriedade em todos os sentidos, portanto fora do lugar como *topos* natal, lugar nacional, ou ainda fora do próprio ser.

Tradicionalmente, a saída do próprio é vista como um grande infortúnio, a desgraça por excelência ou a tragédia das tragédias. No curso da história nos são descritos inúmeros casos de exilados que devêm apátridas; de fugitivos expatriados por motivos políticos, religiosos e econômicos; de colonos; de deportados; de criminosos de direito comum ou de aventureiros que emigram para terras longínquas para salvar suas vidas ou melhorar as condições.³¹ A história contemporânea também apresenta uma infinidade de exílios, deslocamentos, deportações, “que son la desgracia misma y que han llegado hasta construir lo absoluto de la desgracia, el exterminio - el exilio consumado como exterminio, la expropiación absoluta”, como escreve recentemente Jean Luc-Nancy, em “La existencia exilada”. Por outro lado, os grandes movimentos migratórios trouxeram novas possibilidades, novas mesclas, em que se desenha a tentativa de inventar um novo espaço. Mas, ainda é preciso inferir que tudo isso ocorre simultaneamente,”la 'mundialización' que se desarrolla ante nosotros como implosión y

³¹ Se quisermos precisar as especificidades da experiência grega ou greco-romana, convém estabelecer certas distinções, como nos auxilia Gabriella Giglione Bodei, entre os que deixam voluntariamente, ou não, seus países. Limitando-nos aos principais arquétipos, podemos apontar: 1) os oficialmente banidos ou desterrados, em que todo contato com a pátria, casa, sepultura, lhes é interdito; 2) os que abandonam suas terras para fugir da pobreza, as epidemias, as catástrofes naturais ou a discriminação política (Abandono da terra por superpopulação começou na Grécia na segunda metade do século VII A.C., quando houve um grande fluxo migratório. Mas a primeira migração em massa ocorreu em 720 A.C, quando os nobres proprietários de terras recusaram aliar-se aos espartanos vitoriosos, deixaram sua região e foram viver em Argos e na Arcádia. Nesse caso foram os ricos e não os pobres que emigraram). 3) os que fogem de uma condenação, conduta admitida por lei na época; 4) os grupos perseguidos, como facções políticas; 5) os expulsos de regiões vencidas, saqueadas ou queimada, quando não são mortos ou vendidos como escravos; 6) as vítimas de ostracismo, instituição típica ateniense, também encontrada em outros Estados gregos (O procedimento do ostracismo se desenvolvia da seguinte maneira: no inverno de cada ano se decidia, em assembléia, a possibilidade de se efetivar uma ‘ostracoporia’, quer dizer, se exprimia a voto visando afastar do Estado qualquer cidadão por um período de dez anos, sem seus bens ou sua honra; em caso de resposta favorável, em março, se indicava os nomes que seriam inscritos sobre uma cerâmica (*ostraka*). Seis mil vozes eram necessárias pelo voto. Temístocles constituiu um ilustre exemplo: o vencedor da batalha contra os Persas, em 480, recebeu o voto em 471/470, e, logo após, foi exilado); 7) os intelectuais emigrados, que abandonaram suas pátrias para estudar ou ensinar nos importantes centros culturais, como nas escolas de filosofia e retórica, de Atenas. A cada mudança de Constituição e a cada crise política, em um mundo grego instável, o exílio, ou o fim dele, liga-se ao interesse do grupo que está no poder, por isso temos essa oscilação: os tiranos perseguem os inimigos e são perseguidos por eles, os oligarcas perseguem os oligarcas e o contrário também ocorre, entre outros grupos ou indivíduos que foram exilados por suas escolhas políticas ou religiosas inadequadas para o regime em vigor. (Cf. BODEI, Gabriella Giglione. "Exil et politique dans le monde antique". In: GIOVANNONI, Augustin (dir.). *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 73).

como explosión, como multiplicación de las exclusiones y las desapropiaciones, y como apertura de posibilidades, de retroceso de los horizontes limitados”.³²

Podemos pensar que a tragédia de Sófocles já anuncia o paradoxo do exílio quando, em seu desenlace, presente em *Édipo em Colona*, o exílio também aparece como desgraça irrevogável. Destituído de poder, cego, dependente das filhas, Édipo só desperta comiseração. Tal como reproduz Sófocles em *Édipo Rei* e *Édipo em Colona*, a vida de Édipo se passa sob o signo do autodegredo, da exclusão. Para escapar à previsão funesta, opta pelo primeiro exílio, porém a fuga, ao invés de libertá-lo, o aprisiona, ou seja, o oráculo se cumpre. Por fim, Édipo inventa o seu castigo, perfura os próprios olhos, contudo a autopunição não o leva à catarse, e por isso o herói trágico parte em busca do esquecimento do crime no desterro. Porém, na sua morte, “como pensar no exílio a que Édipo se impôs como castigo? Se a própria filha o vê em repouso à sombra para a eternidade”.³³

Se considerarmos esta última sentença, de certo modo, já avistamos em Sófocles o exílio não só como perda, mas como uma espécie de salvação, possibilitando uma abertura para novas/outras perspectivas. Sófocles, de certo modo, nesta leitura nos faz ver, segundo Maria José de Queiroz, que “o exílio nem sempre aniquila. Nas rupturas a que obriga, entre o cotidiano, o sentimento, a razão e a imaginação criadora, a ausência age como acicate: o espírito prevalece”.³⁴

É preciso atentar que nesta leitura de *Édipo* há uma espécie de dialética do exílio, quer dizer, a passagem pelo negativo, entendido como propulsor do que se converte em força, ou seja, o exílio é entendido como “el recurso a una mediación que garantiza que la expropiación termine en reapropiación”.³⁵ Nesta dialética de supressão de si como restauração final do Espírito do mundo, Nancy visualiza um perigo, pois o exílio é tomado somente em sua transitoriedade, como o reconhecemos na

³² NANCY, Jean-Luc. "La existencia exilada". In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996, p. 36.

³³ Segundo Queiroz, "veiculada pela tradição grega, eis a moral da história (moral grega sim, mas eterna): não se foge ao desígnio dos deuses. De lição transparente, ela salta aos olhos. O fabulário oriental explorou-lhe o fatalismo, a história sagrada afeioou-a aos postulados cristãos. O que interessa, porém, não é a vigilância, nem tampouco, a cobrança do destino; interessa-nos a opção pelo exílio (castigo, para os gregos) para fugir a um mal maior, para punir um crime ou para purgá-lo catarticamente". (QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*. RJ: Topbooks, 1998, p. 55).

³⁴ (Idem, p. 15-16). Geralmente tal passagem não é considerada quando, por exemplo, Gabriella Giglioni Bodei, recentemente escreve: "Oedipe, d'abord contrainst d'errer parmi des étrangers hostiles et inhospitaliers, se lamente sur le sort de tous exilés". (BODEI, Gabriella Giglioni. "Exil et politique dans le monde antique". In: GIOVANNONI, Augustin (dir.). *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 71).

³⁵ NANCY, Jean-Luc. "La existência exilada". In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996, p. 36.

temática judaico-cristã, quando em decorrência do sacrifício, da perda, ou falta, temos enfim concretizada a redenção ou expurgação.³⁶

Em contraposição à visão redentora do exílio de Édipo, podemos lembrar a leitura que Pier Paolo Pasolini retrata, em um belíssimo filme, a partir da interpretação psicanalítica clássica do mito. A película inicia com um pai, de uma pequena cidade do norte da Itália, tentando matar seu filho, temendo que este assuma seu lugar na vida e no coração da mãe. Deste episódio, somos rapidamente transferidos para a Grécia Antiga, onde nos é representada a tragédia clássica de Sófocles. Ao final, após Édipo descobrir que matou seu pai e está dormindo com a própria mãe, e furar seus olhos como autopunição, Pasolini nos apresenta Édipo cego, com os olhos ensangüentados, caminhando sem rumo pelas ruas da Roma atual guiado por Teseu. Este Édipo descobre que é a linguagem que desenha o mundo que ele/lhe habita, que o/se nomeia de incestuoso e parricida, e que dele parte, que fala através dele, que o condena.³⁷ Ao fim, na instigante leitura de Pasolini, Édipo não é expurgado ou salvo, mas profere o seguinte ensinamento: “A vida começa onde termina”.³⁸ Quer dizer, a vida como força acaba quando começa a violência do nome/ *logos*, como escreve Maurice Blanchot:

Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter na forma cômoda de um nome. Nomear é o que faz do homem essa estranheza inquietante e perturbadora, que estorva os outros seres vivos e até mesmo os deuses solitários que dizem ser mudos. Nomear só foi dado a um ser capaz de não ser, capaz de fazer desse nada um poder, e

³⁶ "Esta dialectica del exilio del 'yo', de lo propio en general, en la exterioridad, en la alteridad y la alteración, es, en el fondo, la gran figura cristiana del exilio. Un himno cristiano (el *Salve Regina*) llama a los hombres *exsules fillii Evae*: en tanto que hijos de Eva, son exiliados *in hac lacrimorum valle*, y ruegan a la Virgen que les muestre el Salvador *post hoc exsilium*. Esta es la recuperación o la sustitución de cierto modelo judío del exilio (no el modelo cabalístico, sino el modelo que comporta el regreso e la restauración final). Moralmente, el exilio es pues la prueba comprendida entre la falta y la redención". (Idem, ibidem). É a partir deste modelo de exílio judaico (não cabalístico) que trabalha Shmuel Trigano em *Le temps de l'exil*, como podemos ver neste trecho : « Rouvrir la voie de l'exil pour retrouver le sens du retour, c'est restaurer l'espérance, redonner une signification à la présence, ne plus faire de l'abondance un calvaire mais une joie possible ». (Cf. TRIGANO, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris: Édition Payot & Rivages, 2001, p. 114).

³⁷ Sobre esta determinação, esta implicação da anterioridade da estrutura da linguagem, a personagem-narradora do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, lança uma questão interessante: “Que haveria em comum entre a dor de Édipo e a luta de Fabiano com a estiagem, em *Vidas Secas*?” Para Fabiano, assim como para Édipo, a vida começa onde termina. (LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. SP: Cia das Letras, 2005, p. 19).

³⁸ ÉDIPO REI. Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Arco Film (Roma). Produtor: Alfredo Bini. Itália/Marrocos, 1967, 104min.

desse poder, a violência decisiva que abre a natureza, que domina a força.³⁹

Em *A linguagem e a morte*, Giorgio Agamben retoma o final da tragédia *Édipo em Colona*, de Sófocles, e parece nos esclarecer esta última sentença do *Édipo Rei*, de Pasolini, ao privilegiar em sua leitura não o encontro do herói desgraçado com sua filha, tal como Maria José de Queiroz, mas seu momento de morte, em que Teseu acompanha seus últimos instantes. Édipo então faz seu último pedido: Teseu deve jurar que nenhum mortal “proferirá voz” sobre sua tumba. “Se Teseu respeitar este voto, ele terá ‘um país para sempre ‘sem dor’”.

A voz, para Agamben, ocupa uma cisão entre a linguagem e a morte, pois a morte só acontece quando é nomeada, e por isso ela só acontece no homem. O animal não pode ter a experiência da morte, pois ele não pode falar, “o animal não morre, mas cessa de viver”. A morte como experiência não é a morte biológica, mas é a possibilidade certa e insuperável, é a forma de antecipação da sua possibilidade, é linguagem. Através de Heidegger, que se remete ao ‘ser’ com a palavra *Dasein*, traduzida comumente como *ser-aí*, Agamben identifica a abertura de uma espacialidade do ser. Conforme o autor, *Da* cria um espaço intervalar, ao significar de fato ‘aqui e lá’. Assim, compreendemos que é a morte posta em linguagem que abre o espaço intervalar que seria próprio ao ser.

Quando Édipo solicita o desaparecimento da voz sobre sua tumba, solicita ao mesmo tempo um desaparecimento da linguagem e da morte, ‘relação essencial’ que domina a história da metafísica, segundo Agamben. Ao romper o vínculo entre linguagem e morte, a personagem evidencia a voz como sendo a fonte da culpa trágica, “que se transmite interminavelmente no nexo entre as duas moiras do homem”.

O homem porque fala, não é necessariamente o falante, aquele que possui a ‘faculdade da morte’ e é reivindicado por esta, nem, porque morre, é necessariamente o falante, aquele que possui a ‘faculdade da linguagem’ e por ela é reivindicado. Estar na linguagem sem ser aí

³⁹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 45.

chamado por nenhuma Voz, simplesmente morrer sem ser chamado pela morte é, talvez, a experiência mais abissal; mas esta é precisamente, para o homem, também a experiência mais *habitual*, o seu *êthos*, a sua morada que na história da metafísica, já se apresenta sempre demonicamente cindida em vivente e linguagem, natureza e cultura, ética e lógica e é, por isso, atingível apenas na articulação negativa de uma Voz. E talvez apenas a partir do eclipse da Voz, se torne possível para o homem uma experiência do próprio *ethos* que não seja simplesmente uma sigética. Talvez o homem – o animal ao qual não parece incumbir nenhuma natureza e nenhuma identidade específica – deva ainda mais radicalmente a experiência da sua pobreza. Talvez o homem seja ainda mais pobre do que se tenha descoberto, no ponto em que chegou a atribuir-se a experiência da negatividade e da morte como específico patrimônio antropogenético e a fundar sobre ela toda comunidade de toda tradição.⁴⁰

Esta vinculação entre a linguagem e a comunidade tópica presente em toda a tradição, a que se refere Agamben, também é pontuada por Jacques Lacan. Na leitura de seu seminário “A instância da letra no inconsciente ou a razão após Freud”, elaborada por Jean-Luc Nancy e por Philippe Lacoue-Labarthe, a ‘letra’ é definida como sendo a estrutura da linguagem na medida em que o sujeito está implicado. No título do seminário, a instância à que se remete Lacan é uma solicitação insistente, ou melhor, é um processo de solicitação que pressiona como se a letra fosse uma autoridade no inconsciente, e esta seria a tese de Lacan. A antítese também está presente na segunda parte do título do seminário: ‘a razão após Freud’, uma vez que a razão perdeu a autoridade após Freud. Para Lacan, diferentemente de Freud, a linguagem é corpo sutil, mas é corpo. A letra então é o suporte material que o discurso concreto toma emprestado à linguagem. O sujeito toma emprestado, no ato da fala, o material constituído que é fornecido pela linguagem, e ele só entra na transindividualidade na proporção em que já esteja implicado em um discurso determinado pela instância dessa materialidade da letra. Tal materialidade traz consigo uma dupla recusa: a de atribuir à linguagem uma origem; e, de outro lado, a recusa do idealismo e do próprio materialismo, pois a letra é matéria, mas não substância. O inconsciente assim não é o

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 131-132. (grifo nosso)

lugar onde estão os instintos que, como vimos com Deleuze, não são possíveis de irromper no homem.⁴¹

O sujeito da comunicação é, de fato, o sujeito de contrato pelo qual a palavra se garante. [...] Essa segunda sujeição do sujeito representada por sua pré-inscrição nominal não se fundamenta sobre a anterioridade da comunidade ou da sociedade em relação com o indivíduo, mas, sim, sobre a anterioridade da linguagem em relação ao indivíduo".⁴²

Podemos pensar que leitura de *Édipo* realizada por Agamben sugere uma espécie de desvinculação entre a linguagem e sua associação com o Estado, quer dizer, o problema aí não é a comunidade nacional, mas o que a linguagem, que antecede o ser, nos profere.

Deste modo, a desvinculação solicitada por Agamben, em sua leitura de *Édipo*, parece solicitar e favorecer outra etimologia da palavra exílio, além da já traçada por Queiroz. Agora nos voltamos para a etimologia da palavra, esta indicada por Nancy, que resulta neste momento mais instigante. Para Nancy, *ex* e a raiz *el* surgem de um conjunto de palavras que significam ir, como em *ambulare*, *exulare* seriam a ação de *exul*, entendida como aquele que sai, que parte, não para um lugar determinado, mas o que parte **absolutamente**.⁴³

Giorgio Agamben, ainda em *A linguagem e a morte*, nos explica que ‘o Absoluto’ é o modo pelo qual a filosofia pensa seu fundamento negativo, e ele aparece com diversos nomes: como ‘Idéia do Bem’, em Platão, ‘especulação ou vida contemplativa’, em Aristóteles, ‘Uno’ em Plotino, etc., “mas, em cada caso, o

⁴¹ Ver nota de rodapé 22 deste capítulo

⁴² NANCY, J. L. & LABARTHE, P. L. *O título da letra*. Trad. Sergio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991, p. 38-39. (grifo nosso). Ao ler Arlt, Aira indica esta mesma visão. “Pero sucede que el hombre es lenguaje, su mirada es lenguaje, su modo de proyectarse en el mundo es lingüístico. La actividad del hombre en el mundo, así como la actividad imaginaria, es la marea del mundo entrando en el hombre. (AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa* 7. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008).

⁴³ (Ver NANCY, Jean-Luc. "La existência exilada". In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996, p. 34-39).

pensamento do Absoluto tem uma estrutura de um processo⁴⁴, de um sair de si que deve atravessar o negativo e uma cisão para regressar ao próprio lugar”.⁴⁵ Entretanto este ‘próprio lugar’, reencontrado após um processo de “absolução”, é o mais próprio, quer dizer, é um si mesmo. Agamben já localiza no ponto de partida a *solidão*, o *consuetudo*, que significa costume, hábito, *êthos*, em grego, morada habitual, que na filosofia já se encontra partida e ameaçada por um negativo.⁴⁶

“O hábito, a morada em que ele já se encontra sempre, é, para o homem, o lugar de uma cisão, é aquilo que ele jamais pode apreender sem receber daquilo uma laceração, uma fissura, o lugar onde jamais pode estar verdadeiramente *desde o início*, mas aonde pode somente *no fim* regressar”.⁴⁷

A essência mesma do absoluto seria definida como sendo um ‘enquanto’, uma experiência, um processo ou uma ‘absolução’. Segundo ainda Agamben, “o Absoluto implica sempre, portanto, uma viagem, um abandono do lugar originário, uma alienação e um estar-fora”. Entenda-se aqui um fora do próprio, de uma propriedade, de um território, ou lugar. Como escreve Nancy, “la lógica del absoluto lo pone en relación”.⁴⁸ Agamben ressalta que a filosofia parte já fora de sua casa desde o princípio, pois sempre colheu a Voz como Absoluto, e solicita a tarefa de um retorno a si da filosofia. Tal

⁴⁴ “Processo como real a vir e já aí” (DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 73).

⁴⁵ “O verbo *solvo*, do qual o termo Absoluto deriva, deixa-se analisar em *se-luo*. O grupo do reflexivo **se* indica, na línguas indo-européias, aquilo que é próprio de um grupo, no sentido de *com-suetudo*, *suesco* (gr. “costume, hábito”, al. *Sitte*), quando aquilo que está em si, separado, como um *solus*, *sed*, *secedo*. O verbo *solvo* indica, portanto, a operação de liberar (*luo*) que conduz (ou reconduz) alguma coisa ao próprio **se*, ou seja, ao *suus* como também ao *solus*, liberando-a – *absolvendo-a* – de todo vínculo e de toda alteridade. A preposição *ab*, que exprime o distanciamento, o movimento a partir de..., reforça ainda mais esta idéia de um processo, de uma viagem que provém, separa-se de alguma coisa e segue, ou retorna, em direção a alguma coisa”. (AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 126-127).

⁴⁶ Agamben cita Heráclito: «O *êthos*, a morada habitual, é, para o homem, aquilo que lacera e divide». (Idem, p. 128).

⁴⁷ Idem. Ibidem.

⁴⁸ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOMediciones, 1990, p. 24.

tarefa seria a de um retorno para um antes da linguagem, da morte e da voz, para se “abrir ao terror do nada e, simultaneamente, à maravilha do ser”.⁴⁹

A questão do exílio a partir desta outra etimologia é, pois, a questão da partida, da largada, de um movimento como movimento desde sempre iniciado e que poderá nunca terminar. Mas se o que se deixa não é necessariamente o solo, o território, o que então é deixado? Duas visões: a primeira hegemônica, o exílio como desapropriação, como um saltar fora, perda, desperdício do nacional, dispêndio; a outra, a condição do exilado como propriamente um mal-estar do principio ao fim. "Se trata de pensar el exilio, no como algo que sobrevive a lo propio, ni en relación con lo propio, sino con la dimensión misma de lo propio".⁵⁰ Quando Nancy, por exemplo, no final do seu artigo, inspirado por Heidegger, irá circular na definição aproximando exílio à palavra asilo, ele remonta uma tripla atopia, a do corpo, a da linguagem e a da comunidade, quer seja, a do ser, do dizer e do estar. Ao colocar a noção de exílio lado a lado com o sentido grego de *asylos*, aquele que não pode converter-se em presa, Nancy aproxima mais a palavra de um significado existencial, ou seja, o foco ultrapassa o simples exílio físico do expatriado.

Maurice Blanchot, cuja concepção é próxima a de Nancy, define o exilado como aquele que habita a região do 'exterior eterno', "muito bem evocado pela imagem das trevas *exteriores* nas quais o homem é posto à prova daquilo que o verdadeiro deve negar para converter-se na possibilidade e no caminho".⁵¹ Mas como se converter na possibilidade e no caminho? O que isto significa? Como vimos, usualmente o exílio é sentido/interpretado como insatisfação, ou perda, é o estar 'sempre fora de si mesmo', de toda e qualquer propriedade, seja ela interior ou exterior. Por essa razão, ao pertencer "[...] ao estrangeiro, ao que é exterior sem intimidade e sem limite", o exilado pode tornar-se aquele que erra. E errar, para Blanchot é fazer do próprio exílio uma propriedade, transformá-lo em sua pátria: "O errante não tem sua pátria na verdade mas no exílio, mantém-se de fora, *aquém*, à margem, onde reina a profundidade da dissimulação, essa obscuridade elementar que não o deixa conviver com ninguém e, por causa disso, é assustador".⁵²

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 127.

⁵⁰ Idem, p. 37.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987, p. 238.

⁵² Idem. Op. cit., p. 238-239. (Itálico do original).

Um exemplo pode ser encontrado em *Medéia*, de Sêneca. A exilada é a personagem principal, uma princesa mística que, desprezada pelo amante Jasão, se vinga assassinando seus próprios filhos. Aqui a personagem já não se dobra ao destino que os deuses superiores lhe impõem,⁵³ mas se deixa conduzir pelas paixões em detrimento da razão. Há evidentemente uma lição cruel exposta por Sêneca, quando apresenta como sendo o horror por excelência a ausência de domínio sobre as paixões, obviamente relacionada aqui à ausência de território, identidade e cultura à que Medéia é exposta. Tal relação pode ser mais bem observada principalmente na *Medéia* adaptada às telas por Pier Paolo Pasolini, em que é ressaltado de modo contundente o traço estrangeiro da personagem, seja pelo figurino ou pelos gestos e rituais estranhos aos outros com os quais passara a conviver. Medéia, de certo modo, faz do exílio sua pátria, e na desrazão, ao cometer o infanticídio, se exila em seu próprio exílio. Queremos dizer que Médeia reforça seu caráter de exilada, não é somente a que está fora de lugar, mas é também a estrangeira de si, a louca.⁵⁴

Quando, ao contrário do exílio como pátria/erro, dá-se a separação radical, a aparição e confirmação da inautenticidade e da falsidade da pertença, seja a um lugar, ou a si próprio, a mesma ausência é transformada em uma presença absoluta, separada:

A dificuldade trágica da iniciativa é que, nesse mundo da exclusão e da separação radical, tudo é falso e inautêntico desde que aí se pare, tudo falta desde que aí se busque apoio mas que, entretanto, o fundo dessa ausência é sempre dado de novo como uma presença indubitável, absoluta, e a palavra absoluta aqui está em seu lugar, que significa separado, como se a separação, experimentada em todo o seu rigor, pudesse inverter no absolutamente separado, o absolutamente absoluto.⁵⁵

A partir daqui nos é possível pontuar duas formas de exílio: como absolutamente separado, quando este se fecha não somente sobre um território, mas sobre o

⁵³ Como na *Medéia* de Eurípedes, em que a personagem é vítima da *moira* decretada por Zeus.

⁵⁴ MEDÉIA. Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Itália, 1969, 110 min.

⁵⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987, p. 72.

fechamento mesmo para realizar a ‘absoltez da separação’⁵⁶, e neste exílio reinaria, para Blanchot, “a profundidade da dissimulação”;⁵⁷ e como absolutamente absoluto, que pode ser comparado à genealogia remontada por Jean-Luc Nancy, que relaciona exílio com a liberdade daquele que não pode converter-se em presa, e, naturalmente, propõe uma definição de exílio que alarga a concepção hegemônica, carregada com um sentido puramente geográfico, ou de experiência migratória. Em uma, no primeiro caso, o exílio é considerado como uma contingência; no outro aparece como singularidade.⁵⁸

Neste sentido, há que se pensar em uma concepção não dialética de exílio, pois esta remonta e concebe o exílio como ponto de passagem, de trânsito, como contingência, ou seja, obriga o exílio a produzir sentido ao final, fazendo-o trabalhar em prol de uma restauração ou consecução, ou melhor, o exílio não é tomado em conta por si mesmo. Quando, pelo contrário, compreende-se uma concepção não dialética, aproximamo-nos de uma negatividade pura e simples, de uma existência como exílio, “pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar; un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio”.⁵⁹

Constantemente simplificam-se estes dois modos de exílio quando se relaciona um à questão espacial e o outro à temporal. No primeiro caso, a história se apresenta atravessada por esta experiência: a cada guerra civil, a cada golpe de Estado ou

⁵⁶ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990, p. 23.

⁵⁷ Um bom exemplo ocorre quando o exilado dá o mesmo nome de sua cidade ou país antigo aos novos lugares: Nova França, Nova Veneza, “les innonbrables Toledo ou Oviedo en Amérique Latine”. Remo Bodei, ao se perguntar o que motivaria tal rebatismo, responde: “C’est pour effectuer un atterrissage en douceur, pour bâtir des ponts entre le passé et l’avenir, entre la mémoire et l’oblie”. (BODEI, Remo. “Exilés dans le temps - les deux exil”. In: GIOVANNONI, Augustin (dir.). *Écritures de l’exil*. Paris: L’Harmattan, 2006, p. 19).

⁵⁸ Paolo Virno nos ensina que “la noción ordinaria de contingencia consiste em concomitancia de poder-ser y poder-no-ser en cierto modo de un ente ya definido en sus rasgos esenciales. Cuando prevalece una de las dos eventualidades, el equilibrio se rompe y la contingencia se disuelve. Totalmente diferente es la situación planteada por la singularidad. Respecto de ella, contingente no es la configuración ulterior de una sustancia presupuesta, sino el modo de ser de lo que es *insustancial*, sin ‘sustrato’, solo comprobable contextualmente”. (VIRNO, Paolo. *Palabras con palabras – poderes y límites del lenguaje*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 259).

⁵⁹ (NANCY, Jean-Luc. “La existência exilada”. In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996, p. 37). “Es esta extraña propiedad - esta propiedad de extrañamiento, habría que decir - lo que constituye el fondo del primer pensamiento de Heidegger y, mas allá, lo que inquieta e moviliza lo esencial del pensamiento contemporáneo. Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en la relación con lo propio - como un alejamiento con vistas a un regreso o sobre el fondo de un regreso imposible - , sino como la dimensión misma de lo propio. (Idem, p. 37-38).

mudança de regime, a cada cataclisma ou fome, é produzido um número considerável de refugiados, fugitivos e exilados. Mas há uma vantagem que se dá na mediação entre dois mundos, perspectiva da qual o exilado pode tomar proveito. Sem esquecer seu mundo, sua comunidade, o exilado pode devir ambivalente, viver dentro e fora de seu lugar de origem. É por isto que o exílio pode tornar-se uma excelente escola: aquele que passa muito tempo longe de sua casa adquire uma visão maior dos problemas. Ele vê as coisas do exterior e, involuntariamente, perde o provincianismo e se desloca.

Esta seria a concepção da qual se aproxima Edward Said que, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, escreve:

[...] o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar [...]. Por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que *sentem* sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade. [...] Agarrando-se à diferença como uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar.⁶⁰

Isto significa que, para Said, o “o que é verdade para todo o exílio não é a perda da pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos”.⁶¹ Também em *Cultura e Imperialismo*, Said fala que o exílio não é somente “afirmado a partir da existência da terra natal, do amor por ela e de uma ligação real com ela; a verdade universal do exílio não é que se tenha perdido esse lar, esse amor, mas que inerente a cada um, existe uma perda inesperada e indesejada”.⁶² Queremos com isto demonstrar que Said parece traçar uma noção de exílio que decorre, ou melhor, é provocada a partir da existência de limites nacionais/territoriais. Deste modo, o autor define o exílio como sendo um trauma ocasionado pela perda da pátria ou decorrente da simples existência desta (sentir o exílio sem que se tenha saído da casa). A partir daí, sua preocupação se detém em como devemos lidar com a perda da casa, ou com essa fratura essencial

⁶⁰ SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia. SP: Cia. das Letras, 2003, p. 55. [itálicos do original].

⁶¹ Idem, p. 59.

⁶² SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. SP: Cia. das Letras, 1999, p. 411.

provocada pela existência da casa. O crítico literário assim sugere que devemos nos preocupar com o que resulta do trauma, com o que vem depois, da casa, do território, ou das descolonizações (como indica a própria nomenclatura do campo em que seus estudos se desenvolveram, o *pós-colonial*⁶³); e não para um “antes que jamais foi”,⁶⁴ ou para uma existência como exílio. Ao aproximar o exílio de uma condição humana de solidão e espiritualidade, Said se afasta da proposta de Jean-Luc Nancy.

⁶³ A preocupação crítica que Said desenvolve em seus estudos apontam para o problema da violência do discurso colonial, e vê a literatura como sendo, por vezes, partícipe da dominação, por outras, partícipe de uma resistência à imposição colonialista. Isto o leva a uma concepção da concretude do romance: “Perder de vista ou ignorar o contexto nacional e internacional, digamos das interpretações que Dickens fez dos homens de negócios vitorianos, e enfocar apenas a coerência interna de seus papéis nos romances do autor é perder uma ligação essencial entre a sua ficção e o mundo histórico dessa ficção. E compreender essa ligação não significa reduzir ou diminuir o valor dos romances como obras de arte: pelo contrário, devido a sua *concretude*, devido a suas complexas filiações a seu quadro real, eles são *mais* interessantes e *mais* preciosos como obra de arte”. (SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. SP: Cia. das Letras, 1999, p. 44 - itálicos do original). Ou seja, entender a concretude do romance aqui significa admitir que há relações entre o âmbito cultural e o político-econômico. Vale acrescentar que nesta postura está imbricada à negação da visão clássica de admitir o econômico como determinante (tese central de Marx). Isto evidencia que Said na esteira dos pressupostos de Raymond Williams, se posiciona contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico. Williams, segundo Hall, “oferece, em seu lugar, um interacionismo radical: a interação mútua de todas as práticas, contornando o problema do determinismo. As distinções entre as práticas são superadas pela visão de todas elas como formas variantes de práxis – de uma atividade e energia humanas genéricas”. (WILLIAMS apud HALL, “Estudos Culturais, dois paradigmas”. In: *Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais* (org. Liv. Sovik). Trad. Adelaine La Guardia Resende (et al.). BH: UFMG, 2003, p. 135). Deste modo, para Said, torna-se pressuposto fundamental conceber a cultura não mais como um campo em que se impingem valores, mas como um meio de se viabilizar uma discussão. E admite, portanto, que as artes produzem significados e valores que entram ativamente na vida social, moldando seus rumos e não só refletindo uma situação determinante. Do contrário, pode-se ressaltar que a arte, mais especificamente a literatura, – ao contrário do discurso que deseja produzir a “verdade” – “é o exílio da verdade”. (BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987, p. 241). Nela, como em toda a arte, reina a dissimulação. O espaço da ficção torna possível o impossível, e impossibilita o possível quando “afirma a presença insólita das coisas reais em pura ficção, em pura ausência”. (Idem, p. 38). Segundo Foucault, “o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível”. (FOUCAULT, Michel. “Por trás da fábula”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. RJ: Forense Universitária, 2001, p. 225). Isto quer dizer que “acabou-se o tempo em que o ‘real’ parecia vir até o texto para ser aí manufaturado e exportado. Acabou-se o tempo em que a escritura parecia fazer amor com a violência das coisas e alojá-las na ordem de uma razão”. (CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - I. A arte de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 8ª ed., RJ: Vozes, 2002, p. 245). “A máquina produtora da linguagem é lavada da história, limpa das obscenidades de um real”. (Idem, p. 241). Deste modo, a literatura, essa “trapaça salutar [...], reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas de rodeios, de redentes”, e justamente por assumir a “inadequação da linguagem ao real”, segundo Barthes, a literatura torna-se realista. (BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1978, p. 20-23).

⁶⁴ Escreve Agamben, ao final da «oitava jornada», no livro *A linguagem e a morte*: “Todavia a experiência de linguagem que aqui se realiza não mais poderá assumir a forma de uma viagem que, separando-se da própria morada habitual e atravessando a maravilha do ser e o terror do nada, retorne ao lugar em que já havia estado originalmente; a palavra, aqui, como nos versos de um grande poeta italiano nosso contemporâneo, retorna ao que jamais foi e ao que jamais deixou, tendo, portanto, a figura de um simples hábito.” (AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 133).

De ahí que no se trate de estar 'en exilio en el interior de sí mismo', sino ser sí mismo un exilio: el *yo* como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un *yo*, sino *yo* que es la salida misma. Y si el 'a sí' adopta la forma de un 'retorno' en sí, se trata de una forma engañosa: porque 'yo' sólo tiene lugar 'depués' de la salida, después del *ex*, si es que puede decirse así. Sin embargo, no hay 'después': el *ex* es contemporáneo de todo 'yo' en tanto que tal.⁶⁵

Da concepção territorial, passamos ao segundo caso do exílio relacionado à temporalidade, reduzido à concepção corrente de tempo linear. Nela problemáticamente nos é inculcado que a cada instante somos todos expulsos do tempo passado, do mesmo modo que somos expulsos de uma pátria irrecuperável, e deslocados para um seguinte desconhecido, como na trivial noção do "tempo tirano". Esta autoridade hostil e estrangeira que nos impede de voltar. Todavia, tal exílio nasce da noção tirana do tempo cronológico, em que não é considerada uma possibilidade de intervenção no passado. Um exemplo deste tipo de leitura está em Remo Bodei, no ensaio "Éxilés dans le temps - les deux exil", de 2006, em que o filósofo interliga a experiência do tempo linear ao nascimento da cultura moderna, uma vez que, para o autor, ela foi, em parte, marcada pela experiência do exílio cósmico do homem.⁶⁶

Nessa perspectiva, em Remo Bodei, não só o conceito de exílio, mas o próprio conceito de modernidade se define de maneira problemática, pois é relacionado à inquietude de uma época que se renovaria a cada instante, na expressão de modernidade que reside no abandono de toda paz em prol de empreender uma viagem sem fim. Tal viagem nos 'exilaria' de nossa origem, segundo a fórmula clássica da *navigatio vitae*. Bodei, ao adotar esta perspectiva de modernidade, fortalece o tempo da pátria, linear, homogêneo e vazio, e reforça o lugar de origem e a idéia de nação, tal como já dissera Benedict Anderson: "La idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo hogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de

⁶⁵ NANCY, Jean-Luc. "La existência exilada". In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996, p. 38).

⁶⁶ BODEI, Remo. "Exilés dans le temps - les deux exil". In: GIOVANNONI, Augustin (dir.). *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006.

la nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a outro de la historia".⁶⁷

Ainda sobre a *navigatio vitae*, Bodei parece ter se esquecido de pensar que o próprio passado perdido, fechado e esquecido, sopra seus ventos e impulsiona uma barca que não tem timão, como escreve Franz Kafka: “Estoy aquí, es lo único que sé, es lo único que puedo hacer. Mi barca no tiene timón, navega con el viento que sopla en las regiones más profundas de la muerte”.⁶⁸ Tal embarcação desgovernada é impulsionada pelo vento que sopra, metáfora do passado linear, de uma concepção de tempo cronológico. Como é justamente o passado (vento) que tem a importante função de impulsionar o presente (embarcação), Kafka nos sugere que sem a ocorrência de uma experiência (*Erfahrung*) do timoneiro com o vento, só poderíamos navegar nas regiões mais profundas da morte.

Em contraposição a esta leitura de exílio e de modernidade de Remo Bodei, está Franco Rella. Pensemos no artigo “El último exílio”, em que Rella inicia nos apresentando dois exílios: o de Ovídio, em Tomei, exilado da terra e da língua; e o de Baudelaire, na Bélgica, fora da França, mas não de sua língua. Rella escreve que, apesar do conhecimento do idioma, Baudelaire se vê em situação ainda pior que a de Ovídio, pois, como francês na Bélgica francófona, onde se fala a mesma língua, a estrangeiridade acontece de maneira mascarada, ou seja, ela se finge como não-estrangeira. Contudo, Rella prefere falar de um terceiro exílio, através da leitura do romance *La fenêtre des Rouet*, de Georges Simenon. Este seria o da personagem Dominique, uma virgem quarentona do subúrbio que observa um casal de inquilinos e sua vizinha Antoniette através das cortinas de sua janela e que sente a terra estrangeira em seu próprio corpo, ao escutar a intimidade amorosa deste casal e, ao mesmo tempo, testemunhar a liberdade de Antoniette, após esta assassinar o próprio marido, pela necessidade de ter uma vida ‘espléndida y vulgar’.⁶⁹ Dominique é confinada a esta terra

⁶⁷ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 48.

⁶⁸ FRANZ, Kafka apud RELLA, Franco. “El último exilio”. In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005, p. 49.

⁶⁹ Escreve Franco Rella, “su primer acto es una nota enviada a Antoinette en la que Dominique alude al episodio, al delito. Pero es asistiendo –siempre a través de la ventana– a una lucha furiosa entre Antoinette, la suegra y la mucama, que Dominique comienza a entender. El delito en realidad fue un intento, puesto en acto por Antoinette, de fuga del pensamiento de los confines exilio: un intento de proyectarse hacia una vida “secreta sofocada” que ahora trata de “desbordar, hirviente, invasora, con toda

sem esperanças, o território do exílio que tem como confim seu corpo. A partir disto, Rella pergunta: Há um território que não seja outro que a terra de exílio?

Com tal questionamento é possível atentar que Rella compartilha, com outros filósofos aqui lidos, a busca por uma espécie de linha de fuga da noção de território, uma vez que esta, como vimos, paradoxalmente pode permanecer implicada com a noção de exílio: o exílio como pátria, como nos demonstrou Blanchot, ou o exílio como lugar de passagem, com Nancy. Rella parece, neste artigo, exemplificar todos os tipos possíveis de exílio que se passam na personagem de Simenon.

Já pontuado o corpo do exílio, Rella continua acompanhando Dominique para nos apresentar este outro exílio. Esta se entrega ao vício do *voyerismo*, à medida que Antoniette passa nas mãos de seus amantes, chegando ao ponto de tornar-se ninfomaníaca e se perder. Neste momento também escapa do foco de Dominique que, em desespero, sai às ruas atrás daquilo que dava sentido à sua vida, a vida de Antoniette. “Dominique descubre el “amargo saber” del viaje que ya había descubierto Baudelaire: ese exilio que es habitar, incluso durante el viaje, un oasis de horror perdido en un desierto de tedio. Dominique se fue al exilio del cuerpo desierto, al desierto del exilio en otra parte donde no hay nada”.⁷⁰

A pergunta lançada por Rella parece estar assim respondida. Há, absolutamente, um território que não é a terra de exílio, mas este é deserto, neste não há nada, não há possibilidade de atravessamento, de passagem, pois se dá como simples negatividade, como já nos explicou Nancy. Daí compreende-se a única saída da personagem:

Dominique, como Baudelaire, entrevé una única vía de salida. Baudelaire había invocado a la muerte, viejo capitán, para que lo llevase a otra parte, a la única, a la última tierra posible. De un modo más sumiso. Dominique, que ya entendió que su lugar está en la ventana, exiliada en la ventana, [...] toma una decisión. Toma la decisión de *s'effacer*, borrarse, desaparecer. No es un salto heroico hacia la muerte, sino una sustracción de sí misma: un prescindir.⁷¹

su tremenda crudeza”. (RELLA, Franco. “El último exilio”. In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005, p. 49).

⁷⁰ Idem, p. 51. (grifo nosso)

⁷¹ Idem, p. 50. (Grifo nosso)

De um exílio de um lugar, do corpo de Dominique, passamos a um exílio de um não-lugar, como um olhar em busca de um corpo que foge, que desaparece, o corpo de Antoniette, o corpo do território que não se alcança, que é impossível de territorializar. O próprio território é este espaço fugidio, inabitável, que reivindica a todo o momento uma desterritorialização,⁷² e a vida se revela constantemente como deserto, em que só é possível ‘vagar eternamente’. Como escreve Giorgio Frank: “Y el desierto es el espacio –real y simbólico– dentro del cual el exiliado se mueve. Un espacio ilimitado, *informe*: como la vida misma tal como se manifiesta en el tiempo en que la sequía se expande”.⁷³

Rella ainda coloca a própria escritura como habitante deste deserto, deste não-lugar. A escritura se definiria assim como “un cara a cara con la muerte para arrancarle a ésta las inéditas posibilidades de vida en las que inexorablemente se descubren las huellas de la muerte que esas han atravesado”.⁷⁴ E, para Gilles Deleuze e Félix Guattari, o exercício da escritura deve se precipitar para esta busca incessante pelo deserto, como quando apontam a tarefa de Kafka: “Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”.⁷⁵

Através de Queiroz, Bodei e Said pode-se perceber um exílio que pressupõe a existência da casa, da comunidade, mesmo sem se ter saído dela, pois é possível se sentir exilado no próprio território, mas há ainda a pressuposição de uma existência fundamental de um ponto de onde se parte, mesmo que para uma viagem no mesmo lugar, a denominada ‘viagem em intensidade’, como diriam Deleuze e Guattari. Já Nancy, Agamben, Deleuze, Rella, entre outros, sugerem uma inexistência fundamental da casa, um exílio do ser, resultado de uma fratura na origem, na linguagem e na morte, ou seja, a existência de uma casa, de um território, de uma geografia, já não faz mais

⁷² “A função da desterritorialização: D é o movimento pelo qual se abandona o território. É a operação da linha de fuga. [...] O próprio território é inseparável de vetores de desterritorialidade que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e 'marginal', isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam”. (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. In: *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Coord. da Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Editora 34, 1996, p. 224 -225).

⁷³ FRANK, Giorgio. “Novela y búsqueda: la modernidad como exilio”. In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005. Publicado no sítio: www.nacionapache.com.ar/archives/119. Acesso em 06/01/2008.

⁷⁴ RELLA, Franco. “El último exilio”. In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005, p. 53.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 25.

sentido aí. E antes da casa, antes da terra prometida, nos lembra Blanchot, só poderia existir o deserto e os dias nômades:

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele se pode apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre estar fora.⁷⁶

Neste sentido, o próprio conceito de modernidade parece solicitar ser desertificado, para que seja possível alcançarmos uma outra promessa, não mais a de pensar na natureza do presente por dentro dele, para decifrar seu sentido, porém pensar sempre de fora, como já sugerimos através das fotografias que abriram não só este capítulo, mas também permitiram uma possibilidade de abertura da leitura, de uma leitura como suspensão (o caixão suspenso de Arlt) e como loucura (a última fotografia de Lima Barreto no hospício), que pode apontar para uma leitura do fora do território e do fora de si, **uma leitura como deserto ou como desertora da modernidade como razão**. Desta maneira, a razão como modernidade é substituída pela modernidade como crítica da razão.⁷⁷

Raul Antelo já escrevera sobre a situação Argentina-Brasil, e destacara justamente a necessidade em estudarmos a modernidade pensando justamente em seus conflitos maiores, pois estas descontinuidades e tensões também a constituem.

Sin embargo, es imposible pensar ese guión, ese espacio común, el entre-lugar argentino-brasileño, sin una referencia a una memoria de

⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 115.

⁷⁷ Cf. escreve Adriana Rodríguez Pérsico, através da leitura de Michel Foucault. No ensaio “Was ist Aufklärung?”, o filósofo, segundo Pérsico, elabora perguntas que tomam o sujeito de maneira integral. O que é meu presente? O que estou fazendo quando falo de presente? E Pérsico responde: “solo puedo nombrar el presente cuando lo pongo en relación con el pasado y el futuro. Foucault ve la problemática de modernidade como una ‘ontología del presente’”. (PÉRSICO, Adriana Rodríguez. *Relatos de época – una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008, p. 15).

la modernidad a través de sus marcos mayores: el conflicto entre razón y tradición o la tensión entre razón y evolución. En efecto, la modernidad misma es un guión, un *roteiro* o derrotero, un movimiento en dirección al movimiento pero también una secuencia de discontinuidades.⁷⁸

Agora retomando a questão do exílio, seria interessante lembrarmos rapidamente que duas personagens da literatura clássica universal podem exemplificar os conceitos de exílio que aqui se discutiu – Ulisses e Dom Quixote. O primeiro é o herói em exílio que retorna para a casa/pátria, quer dizer, para seu ponto de partida, contudo é impossível não ver o próprio caminho que segue como pátria, como escreve Giorgio Frank, “ya que en dicho espacio la realidad tangible del sentido –aunque a veces alterada por la presencia de “potencias amenazadoras e incomprensibles”– nunca falta”.⁷⁹ Já Dom Quixote é sempre estrangeiro, exilado em qualquer parte, não há lugar de acolhimento efetivo para ele, a pátria que existe é ideal, está mais além da realidade, está presente no romance de cavalaria, é construção. Com Ulisses temos uma reprodução do próprio, mesmo na perda/busca, “el orden es immanente a la vida”; com Quixote dá-se um paradoxo indissolúvel de uma vida fragmentária que o modelo, o romance de cavalaria, não pode resgatar plenamente. “Si la trama se espesa y se complica, si el espacio novelesco parece laberíntico, no es por casualidad o por elección subjetiva del autor: es que la vida, incapaz de residir en el todo, se pierde en un inmenso cúmulo de detalles”.⁸⁰

No romance moderno aparece o indivíduo problemático que avança num mundo de plena singularidade, como escreve Lukács. Para Giorgio Frank, o romance revela sua vocação filosófica, ou seja, apresenta uma reflexão ontológica do exílio: de um lado a pátria ideal; do outro o deserto infinito.

⁷⁸ ANTELO, Raul. “El guión de extimidad”. In: *Sociedad*. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, nº 22, primavera 2003, p.97.

⁷⁹ FRANK, Giorgio. “Novela y búsqueda: la modernidade como exilio”. In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005. Publicado no sítio: www.nacionapache.com.ar/archives/119. Acesso em 06/01/2008.

⁸⁰ Idem. Ibidem.

Tener al mundo delante; y no como objeto que puede ser manipulado, sino como fuente de estupor. Y por lo tanto ya no habitar en su interior como en el elemento al que ingenuamente se nos confía viviendo en él –pero *sin ponerlo en cuestión*– felicidad y desventura, aflicción y placer. Tener al mundo delante de uno, tenerlo como problema; y al no ser ya comprendido en su ámbito, estar obligados a comprenderlo: ¿no es esta la condición del alma en exilio, la de la filosofía en su origen?⁸¹

Maurice Blanchot já nos ensinou que o romance é “uma história totalmente humana, ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens”. E para Blanchot, quando uma narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, se torna a amplitude e a riqueza. O romance faz do tempo humano um jogo e, “do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver entretanto todo o ser, não é pouca coisa”.⁸²

Procuraremos a partir de então elaborar leituras que investiguem, nos escritos de Lima Barreto e Roberto Arlt, não mais um exílio do território, ou um exílio como um mal-estar no território, perspectiva que é bastante evidente em suas narrativas.⁸³ Para ir mais além, buscamos fazer operar leituras que indiquem uma espécie de inoperância, ou seja, que apontem para o nada, para o exílio como deserto ou como absolutamente absoluto. Tal exílio se aproxima da comunidade entendida como um lugar de relação, de desgarramento do ser, de inclinação ao outro, como escreve Nancy em *La comunidad inoperante*. O exílio aqui se aproxima do êxtase, como sendo um acontecimento que provoca o desgarramento entre a totalidade das coisas que são o ser.⁸⁴ O desgarramento

⁸¹ (Idem. Ibidem).

⁸² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 7.

⁸³ Nossa dissertação de mestrado, *Lima Barreto e o mal-estar no território*, foi desenvolvida sob essa perspectiva.

⁸⁴ O êxtase ampara uma noção de mortificação e anulação do sujeito que o abre ao outro, que acolhe o outro em sua singularidade, como um espelho. Mario Perniola exemplifica a abertura provocada pelo êxtase através da leitura de um texto redigido no final do século XVI, em um monastério de Florença, de autoria de uma das grandes místicas italianas, Maria Maddalena d’Pazzi. “En uno de estos protocolos se describe una experiencia de anulación y de mortificación del sujeto tan extrema que constituye el ejemplo por excelencia del amor especular. Éste – dice Maria Maddalena – no es un amor ocioso, ni ansioso, ni impaciente, no saciado... ¡sino um amor meurto! (PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-*

provocado pelo êxtase define uma relação do absoluto com o próprio ser. Nele o ser se define como relação e para Nancy é somente na relação que surge a comunidade. Desta forma, o exílio (como absolutamente absoluto) se revela aqui como este lugar em que o ser se define como comunidade (como inclinação).⁸⁵

Tal leitura tentará entrar em consonância com o não-lugar da própria literatura. Isso se considerarmos o literário como uma espécie de ‘terra desolada’, um lugar vazio, desumanizado, destituído de toda necessidade que não ele próprio, visto como um espaço livre de toda lei, de toda norma e por isso um lugar de questionamento radical, um lugar de exílio. Desse exílio de que pode brotar a possibilidade de uma inclinação do leitor ao livro, e a literatura chegaria a nos enviar a uma possível comunidade, a mesma que as personagens de Lima Barreto e Roberto Arlt procuram perdidamente em seus romances.

barroco en la sociedad y el arte. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 47).

⁸⁵ “El tema del individuo y aquel del comunismo son estrechamente solidarios de y en la problemática general de la inmanencia. Son solidarios de una denegación del éxtasis. Y la pregunta por la comunidad es desde entonces inseparable, para nosotros, de una pregunta por el éxtasis: es decir, como empieza a comprenderse, de una pregunta por el ser considerado como algo distinto de una absolutez de la totalidad de los entes”. (NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOMediciones, 1990, p. 25-26).

2. Isaías Caminha e Silvio Astier: o enigma do exílio no espaço urbano

Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça para onde dava a estação, tive uma decepção. Aquela praça inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. (Lima Barreto, Recordações do Escrivão Isaías Caminha, p. 31).

Rodaba abstraído, sin derrotero. Por momentos los ímpetus de cólera me envaraban los nervios. Quería gritar, luchar a golpes con la ciudad espantosamente sorda... y súbitamente todo se me rompía adentro, todo me pregonaba a las orejas mi absoluta inutilidad. (Roberto Arlt, El juguete rabioso, p. 74).

Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no la ve, sino que la toca, en una situación prenatal, se revuelve en ella...El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle jugar a él, al intruso, se estira, se aplasta en anamorfosis terroríficas. [...] Encuentra lamentable esta situación (y no le faltan motivos), encuentra horrible el mundo, pero aún persiste. (César Aira, Arlt¹).

¹ (Ver AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em: <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008). Existe uma tradução deste ensaio de Aira presente na tese de Eduard Marquardt, intitulada *A ética do abandono*, contudo preferimos ficar com o original em espanhol, por acreditarmos que por vezes a tradução, em alguns momentos decisivos, ameniza a violência na linguagem que Aira toma de Roberto Arlt. Como por exemplo, ao traduzir, em um determinado trecho inicial, “la vida puerca”, por “la vida infame”, a sentença perde sua referência, uma vez que *La vida puerca* seria o primeiro título do romance de estréia de Roberto Arlt, que depois passou a se chamar *El juguete rabioso*, conforme o próprio Aira atesta no

César Aira no ensaio “Arlt”², publicado em 1993, escreve acerca da aparição desta figura expressionista, deste autor intrometido no mundo da literatura que, desde seu interior, o desfigurou, solicitando, de maneira por vezes violenta, sua acolhida. É possível, nos parece, adicionar o nome de Lima Barreto, pois este também ao mesmo tempo em que se ‘intromete’ na literatura, sofre rejeição por parte deste mundo. A luta dos escritores com seu entorno, com a paisagem que os cerca, como vimos na epígrafe acima, também está figurada no âmbito de suas ficções, notadamente na relação agressiva entre as personagens, na busca pelo acolhimento, e o espaço das cidades capitais que os hostilizava.

Nesta primeira leitura comparativa dos romances de estréia de Lima Barreto e Roberto Arlt nos deteremos então na narrativa que, para Blanchot, não é um relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, “o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, ela também, realizar-se”.³

verbete sobre Arlt, no seu *Diccionario de Autores Latino-Americanos*. “Según parece, fue Güiraldes quien sugirió el título de la novela, que originariamente de llamaba “La vida Puerca”. (AIRA, César. *Diccionario de autores Latino-Americanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 50). No trecho acima, na segunda linha, a palavra “prudentes” é traduzida por “producentes”, que muda, ou talvez inverta, o sentido do que Aira escrevera. Em outro momento, Aira utiliza uma expressão de Arlt “la voluntad tarada”, que Marquardt prefere traduzir como “a vontade perversa”, retirando assim a agressão da linguagem de Arlt, que o próprio definia como sendo um “cross en la mandíbula”. De todo modo, a tradução para o português deste, e de outros ensaios de Aira, está disponibilizada em AIRA, César. “Arlt”. In: MARQUARDT, Eduard (Trad.) “Arquivo – Textos Esparsos de César Aira”. *A Ética do Abandono – César Aira e a nova escritura*. (Tese de Doutorado) Florianópolis: BU/UFSC, 2008, p. 204-213.

² A escolha de Aira por intitular seu ensaio com o nome de família do escritor, Arlt, com uma vogal e três consoantes, procura sublinhar a expressão de estranhamento que Arlt provoca no âmbito da literatura argentina desde o seu próprio nome. Sabe-se que o próprio Arlt ainda aumentava o exotismo ao assinar seus primeiros textos e autobiografias com o nome Roberto Godofredo Christophersen Arlt, criando histórias para justificar este seu batismo fictício. Existe um ensaio interessante sobre a questão do nome de Arlt, de Alan Pauls, citamos um trecho: “En *Yo no tengo la culpa*, una de las aguafuertes porteñas, Roberto Arlt proponía algunas respuestas para ese célebre acertijo joyceano. Para empezar: el nombre propio (el propio nombre propio de Arlt) no es, en esas esplendidas páginas, la garantía de pertenencia a un abolengo prestigioso y transparente, sino el emblema de extranjería o el tatuaje en el que un origen remoto sobrevive. Antes que como prueba del arraigo en una tradición registrada, el nombre actúa como una marca, huella dactilar o cicatriz, que delata la opaca prehistoria del hijo del destierro. Una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido, escribe Arlt en esa aguafuerte. Demostrarlo, sin embargo, no parece un afán capaz de perturbarle el sueño. En ese texto, Arlt no alude la pregunta por el nombre propio; pero su respuesta, lejos de someterse con fidelidad a las cláusulas de la pregunta, prefiere desplazarlas. Mediante ese arte del *desvío* que recorre como un hilo clandestino toda su obra, Arlt evita plantear la cuestión del nombre en términos de “interioridad”. El nombre deja de ser, pues, un cofre hermético, y también una caja fuerte que, sellada, encerraría esencias valiosas o recónditas sangres”. (PAULS, Alan. “Arlt: la máquina literaria”. In: VIÑAS, D. (dir.) e MONTALDO, G. (comp.). *História Social de la Literatura Argentina*. Vol. VII. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p. 250).

³ (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 12). Sob a ação do acontecimento, o instante esquiva o presente, este perde a oportunidade de opor o antes e o depois, a relatividade do passado e do presente se esvai, de modo que todo o tempo reflui para a

Quando recortamos as personagens protagonistas dos romances de dois escritores latino-americanos que apresentam uma marginalidade na cidade⁴ - dois “actores no previstos” que irromperam na cidade letrada, como bem definiu Susana Zanetti - estamos querendo, com tal gesto, acompanhar duas trajetórias de exílio no espaço urbano que aparecem nos romances de estréia de Lima Barreto e Roberto Arlt.

Recordações do Escrivão Isaías Caminha foi publicado em 1909⁵ e junto à publicação estourou a polêmica de que este seria autobiográfico, um *roman à clef*, e por isso muitos críticos o consideraram, ou melhor, não o consideraram muito bem. *El juguete rabioso*, publicado em 1926,⁶ quer dizer, dezessete anos depois do aparecimento

realidade incorpórea do acontecimento. Assim, todas as dimensões do tempo tornam-se simultâneas, o que significa, em última análise, que o acontecimento transforma o tempo em "devir". (Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, s/d.). Para Gilles Deleuze, quando todas as dimensões tornam-se simultâneas o tempo é transformado em "devir" ou "forma pura do tempo", em cuja internalidade se busca não o tempo constituído pela continuidade e eternidade, mas o aberto pelo intempestivo da atualidade, sem categorias fixas. Sérgio Givone sobre o romance, escreve: “(...) di tanto in tanto qualche epigono hegeliano venga ad annunciare la morte del romanzo, il romanzo godi di ottima salute. Il romanzo contiene tutte le voci del monde, tutte le dissonanze, e anche tutti i silenzi”. (In: *Il bibliotecario di Leibniz – filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi, 2005, p. 16).

⁴ É interessante lembrar que temos aqui dois protagonistas que apresentam, de algum modo, uma exclusão no centro, no espaço urbano da capital nacional. São nossos protagonistas um imigrante e um negro e, tanto na Argentina como no Brasil, no momento de escritura destes romances era instaurado um discurso científico que os rejeitava. Por volta de 1910, diante do aumento da criminalidade na Argentina, "não faltaram 'argumentos científicos' contra a imigração, apoiados em autores como o criminologista Enrico Ferri. [...] No Brasil, [...] as concepções racistas foram dominantes, cristalizando-se na 'teoria do branqueamento', que pressupunha a superioridade da raça branca". (Cf. FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina - um ensaio de história comparada (1850-2002)*. SP: Editora 34, 2004, p. 150) Deleuze e Guattari lembram que “Houve muita discussão sobre: o que é uma literatura marginal? – também: o que é uma literatura popular, proletária, etc? Os critérios evidentemente são muito difíceis, na medida em que não passamos antes de tudo por um conceito mais objetivo; o de uma literatura menor. É somente a possibilidade de instaurar a partir de dentro do exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc.” (DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 29).

⁵ *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* foi publicado pela primeira vez em 1907, parcialmente, na revista *Floreal*. Em 1909 o autor paga a publicação pela Livraria Clássica de Lisboa. Um dado interessante é que, segundo Osman Lins, "em janeiro de 1908, ainda inédito em livro o seu *Isaías Caminha*, anota Lima Barreto, no *Diário*, haver escrito 'quase todo' o *Gonzaga de Sá* no ano anterior". Porém, este último só seria publicado em 1919. (LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. SP: Ática, 1976, p. 36).

⁶ "Escrito em distintas etapas entre 1919 e 1924, foi publicado após diversas tentativas em 1926". (Ver MAGNONI, Maria Salete. “Literatura, história e cultura em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e *El Juguete Rabioso*”. In: *Diálogos Latinoamericanos* 8. Sítio: www.lacua.au.dk/index.jsp/publikationer/dl8/literatura_historia_barreto.pdf . Acesso em: 10/05/2008, p. 121). Segundo Susana Zanetti, nesta mesma época Lima Barreto é revalorizado pela crítica. (ZANETTI, Susana. La biblioteca, entre traiciones y lecturas erróneas. In: *La dorada garra de la lectura - lectores y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 292). Mas, na verdade *El juguete rabioso* não é a primeira novela de Arlt. “Gracias a los testimonios de César Tiempo y de Elías Castelnuovo se sabe de la existencia del *Diario de un morfinómano*, novelita con prólogo de Juan Soiza Reilly, publicada en Córdoba, en 1921. (CAPDEVILA, Anália. *Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad*. "Un realismo para la modernidad". In: *História Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 225). Segundo Martín Pietro, este diário inédito foi publicado em 1920, na

de *Recordações*, também é atribuído o mesmo dado autobiográfico.⁷ São os protagonistas os únicos narradores de ambos romances,⁸ os aproximando ao caso de Kafka em que “a letra K não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão”.⁹ Isso porque é em meio à solidão que Silvio e Isaías recapitulam a chegada à vida adulta como um processo pleno de desilusões. Entretanto, neste percurso algo acontece e, como veremos mais tarde, este “algo”, esta ocorrência, este acontecimento, provoca uma mudança ao final, fazendo com que eles não sejam mais os mesmos, como se alguma “verdade” lhes fosse revelada.¹⁰

A inscrição nesta narração em duplo sentido, de uma personagem central que articula sua vida, aproxima os romances da categoria de memória ou de autobiografia. Na época de seus respectivos lançamentos eles foram desconsiderados pela crítica que justamente os acusava de terem esta terrível característica.¹¹ Ambos partem de fortes

coleção “Novela de Córdoba”, e não se conservou nenhum exemplar. (PIETRO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006, p. 266).

⁷Cf. GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: editorial del pais vasco, 1984, p. 73.

⁸ Esta decisão narrativa, narrador em primeira pessoa com acumulação de episódios, determina que, segundo José Morales Saraiva, os romances se apoiem no esquema do romance de formação. Para o autor, “esta decisión narrativa encierra, sin embargo, una paradoja, pues la característica básica de la novela de formación (los años de aprendizaje desembocan al final y por un momento en la reconciliación del héroe con la sociedad y con el mundo externo a él) no puede ser combinada de ninguna manera con las determinaciones de la desilusión romántica, cuyo héroe rechaza decisivamente el mundo normativo de la sociedad”. (SARAIVA, José Morales. “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 29). Com base na citação de Aira que abre este capítulo, podemos pensar nestes romances, que não são de formação, como sendo deformadores ou reformuladores da modernidade.

⁹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 28.

¹⁰ Anália Capdevila assinala nesse ponto uma relação do romance de Roberto Arlt, e podemos então acrescentar o de Lima Barreto, com o romance picaresco. (Ver nota 9 In: *Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad*. “Un realismo para la modernidad”. In: *História Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 229).

¹¹ Como se sabe *Recordações* foi lido na época como uma sátira ao jornal *Correio da Manhã*, de grande prestígio na época. A opção custou-lhe caro, o livro “marcará a carreira de Lima Barreto – e não era para menos – como um gilvaz a testa de um esgrimista dos bons tempos de antanho. Há de ser sempre o autor de um romance de escândalo. Os senhores da literatura, os que vestiam casaca e freqüentavam a Livraria Garnier, jamais lhe perdoariam a ousadia da violenta arremetida, as diatribes finas a certos príncipes do jornalismo e das letras, as caricaturas cruéis cobrindo de ridículos medalhões cheios de empáfia, os mais importantes medalhões da época”. (BARBOSA, Francisco Assis. A vida de Lima Barreto. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. 14). O romance de Roberto Arlt, do mesmo modo, não foi comentado na época de seu lançamento. “cuando se publicó esta novela los críticos se quedaron tan frescos como acostumbraban a estarlo la mayoría de las veces que aparece un libro cuyo autor trae en sus alforjas la simiente de un fruto nuevo. Su aparición pasó sin dejar mayores rastros en los anales de la crítica, aun cuando entre la juventud *El Juguete Rabioso* provocaba elogios.” (LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos

descrições que podiam ser identificadas pelo grande público leitor, com cenários reconhecíveis e personagens comuns. César Aira nos diz que uma intromissão, como já dito, não pode acontecer sem certa violência. Ao acompanharmos a vida de Silvio e Isaías relacionando-a aos acontecimentos da cidade, do Rio e de Buenos Aires, vemos aí uma desidentificação que apresenta essas aparentes cidades ‘reais’ que os circundam como sendo, na verdade, enormes ficções¹², dissolvendo a clássica dicotomia sujeito/objeto.

Habrán reconocido el principio de Heisenberg, según el cual el observador, o la observación misma, modifica las condiciones objetivas del hecho. Más aún: disuelve la posibilidad de que el hecho tenga condiciones objetivas, lo vuelve observación, transformación, singularidad absoluta. El arte no debió esperar al descubrimiento de las partículas subatómicas para ver actuar el principio de Heisenberg, porque era la condición original de su funcionamiento de la conciencia; pero no de la inimaginable conciencia en sí, sino hecha de lenguaje.¹³

Desde o princípio é retratado algo que podemos denominar como uma espécie de descompasso ou desidentificação entre eles, Isaías Caminha e Silvio Astier, e o espaço em que se inserem. No primeiro, percebe-se tal não-correspondência já no meio familiar, onde seu saber não condizia à origem humilde: “A tristeza, a compreensão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar, agiram sobre mim de modo

Aires: Futuro, 1950, p. 50-51). Elías Catelnuovo na época considerou *El juguete rabioso*, uma obra desigual e escabrosa. (Cf. CASTELNUOVO, Elías. *Palabras con Elías Catelnuovo*, Buenos Aires: Pérez editor, 1969).

¹² Da ficção só poderia derivar a verdade como desencantamento do real, o que acarreta, como escreve Antelo, uma atribuição de densidade alegórica “que inverte o determinismo referencial para a partir das causas mínimas produzir efeitos decisivos [...]. Muito mais do que uma proposição verdadeira (uma escritura), a verdade ficcional é uma estrutura histórica (uma interpretação)”. (ANTELO, Raúl. “Fábulas da integração falha”. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Modernismo e modernidade no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994, p. 28-29.

¹³ (Ver AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008). Há aqui um afastamento da concepção de Ricardo Piglia que ainda necessita de um real para ser ficcionalizado. Já nestes romances aqui estudados, de Arlt e Lima Barreto, não nos parece haver nenhuma pretensão utópica, desejo um *topos* vindouro, como veremos mais adiante, nem um real a ser transformado, a ‘realidade’ para estes escritores não existe a não ser como ficção, como já apontou em nota anterior, com citação de Antelo. Nos deteremos sobre estas distinções entre Aira e Piglia em outro mais adiante.

curioso”.¹⁴ E também no posterior desamparo, quando Isaías chega à cidade com a intenção de completar seus estudos: “Eu era como uma árvore cuja raiz não encontra mais terra em que se apóie e donde tire a vida; era como um molusco que perdeu a concha protetora e que se vê a toda hora esmagado pela opressão”.¹⁵

No que diz respeito à desidentificação de Silvio Astier, a não-correspondência ocorre logo na opção pela prática de pequenos delitos, que criteriosamente se afina com o modelo de literatura adotado pelo protagonista e seus amigos/comparsas do “Club de los caballeros de la media noche”. Na frase que abre o primeiro capítulo do romance, intitulado “Los Ladrones”, nos é dito: “Cuando tenía catorce años me inicié en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz”.¹⁶ Na literatura bandoleresca há uma inversão de valores, o mal passa a ser outorgado à polícia e o bem aos bandidos.¹⁷ Quando Roberto Arlt faz Silvio Astier sonhar em se converter, junto com seus amigos, em um bandoleiro famoso,¹⁸ de alguma forma nos sugere a existência de um processo de urbanização não tão avançado, contudo este não parecia ser o caso da Buenos Aires de 1915.¹⁹ No espaço urbano portenho da época, os bandidos eram considerados delinquentes e à polícia – que no romance também é revelada como uma

¹⁴ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 21.

¹⁵ (Idem, p. 31). Segundo Osman Lins, “a história de Isaías apresenta-se como uma aprendizagem em terra estranha”. (LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. SP: Ática, 1976, p. 34).

¹⁶ ARLT, Roberto. “El juguete rabioso”. In: *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, pp. 11.

¹⁷ Esta mudança de valor, segundo José Saraiva de Morales, tem uma extensa tradição na região do Rio da Prata. (Cf. SARAIVA, José Morales. “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 31). Contudo a escolha da série de Silvio, que exclui Eduardo Gutiérrez e Martín Fierro por exemplo, para Zanetti, de acordo com Adolfo Prieto, “indicaría la separación de esa serie genealógica, cuya continuidad ensablaba en ‘densas representaciones sociales de bandoleros argentinos’ al Martín Fierro con Juan Moreira y el malevo de arrabal, una impronta criolla portena buscada por la vanguardia del grupo de Florida. Para Prieto, la serie elegida por Arlt va hacia otro horizonte, el de la pura ficción, el de la libertad que se percibe como absoluta en la literatura, cuya omnipotencia refuerza el sentimiento liberador de Silvio puesto en juego en la traición gratuita con que se cierra la iniciación y la novela”. (ZANETTI, Susana. La biblioteca, entre traiciones y lecturas erróneas. In: *La dorada garra de la lectura (lectores y lectores de novela en América Latina*, p. 297).

¹⁸ “De esta unión con Henrique, de las prolongadas conversaciones acerca de bandidos y latrocinios, nos nació una singular predisposición para ejecutar barrabasadas, y un deseo infinito de inmortalizarnos con el nombre de delincuentes”. (ARLT, Roberto. “El juguete rabioso”. In: *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Lohlé, 1981, p. 17).

¹⁹ Mesmo depois de alguns anos, antes da publicação de *El juguete rabioso* quando o Partido Radical chega ao poder, não é dada a prioridade às reivindicações sociais, “ao contrário, a ditadura das classes possuidoras aliadas ao capital estrangeiro se fortaleceu, ao passo que o custo de vida aumentava”. (Ver MAGNONI, Maria Salete. “Literatura, historia e cultura em Recordações do Escrivão Isaías Caminha e El Juguete Rabioso”. In: *Diálogos Latinoamericanos* 8. Sítio: www.lacua.au.dk/index.jsp/publikationer/dl8/literatura_historia_barreto.pdf . Acesso em: 10/05/2008, p. 123).

instituição onisciente, bem organizada e eficiente – cabia a função de arrastá-los e encarcerá-los. No romance é o intenso cerco da polícia responsável por dissolver o Clube. A impossibilidade de realizar o sonho de ser um bandoleiro famoso é sugerida através do tratamento da personagem Henrique que, sendo o único empenhado em continuar atuando como ladrão, logo termina na cadeia.

Do modo análogo em Lima Barreto, a opção por tornar-se doutor para “atravessar a existência com discreta compostura”,²⁰ quer dizer, ao desejar se especializar através do estudo com a intenção de galgar um espaço por mérito e não por ‘apadrinhamento’²¹ – ou outros meios que não fossem o do esforço pessoal, caminho que Isaías inicialmente crê ser possível em um regime republicano – não se afina com “a distância que separa o povo do poder nesta Primeira República”.²² Na República, cabia aos bacharéis “um papel político, enquanto ‘intelectuais do estado’, na organização ‘pelo alto’ da sociedade em que tudo se opõe ao papel que a si mesmo atribui Lima Barreto, como articulador da opinião pública”.²³ O próprio Lima Barreto, em crônica, define a República como um regime de corrupção, “como um ajuntamento de piratas mais ou menos diplomados, que exploram a desgraça e a miséria dos humildes”.²⁴

Tal afastamento, entre a elite e os populares, é visivelmente verificado no projeto de *haussmanização* do Rio de Janeiro que incluía, além da reformulação

²⁰ "Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola, inflado e grosso, como um sapo-intanha antes de ferir a martelada à beira do brejo; andar assim pelas ruas, pelas praças, pelas estradas, pelas salas, recebendo cumprimento: Doutor, como passou? Como está, doutor? Era sobre-humano!". (BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 26). A importância do título também é atestada em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda: "a dignidade e a importância que confere o título de doutor permitem ao indivíduo atravessar a existência com discreta compostura e, em alguns casos, podem libertá-lo da necessidade de uma caça incessante de bens materiais, que subjuga e humilha a personalidade". (HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed., SP: Companhia das Letras, 2003, p. 157).

²¹ Mas é preciso lembrar que Isaías Caminha dirigia-se à cidade com uma carta solicitando emprego ao deputado doutor Castro, o que indica ser comum tal prática de compadrio, porém esta tinha a função de solicitar um emprego para mantê-lo durante seus estudos para tornar-se doutor, o que não sucede.

²² (RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. RJ/SP: UNICAMP/UFRJ, 1993, p. 93). Beatriz Resende nos lembra que Angel Rama já demonstrara em *A cidade e as Letras* "que um destino comum marcou o surgimento das cidades-capitais na América-Latina. Essas cidades, sedes administrativas (a cidade escriturária), portos, formadores de opinião e do gosto em relação ao resto do país, tiveram em comum um processo de modernização decidido no papel, construção mental prévia em que a realidade deveria se encaixar [...]. Desse modo, Rama nos mostra que as cidades desenvolveram uma dupla linguagem, a linguagem da cidade física, que o 'visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação' e a simbólica, que ordena e interpreta, ainda que só para 'espíritos afins'". (Idem, p. 106).

²³ Idem, p. 24.

²⁴ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 78.

arquitetônica, a proibição de festas e manifestações de religiosidade popular, deslocando a população pobre para a periferia. Isto provoca, segundo Beatriz Resende, a duplicação da cidade; uma visível, exportável; e a outra confinada, que a crítica denomina “cidade real”: “a cidade dos trabalhadores e pobres em geral que se estende até os subúrbios”.²⁵

Vemos assim, no início das narrativas a apresentação de certo mal-estar que prossegue: com Astier desde o abandono do projeto romântico, portanto inadequado, de se tornar um bandido famoso; depois, na entrada forçada no mundo do trabalho, obrigado pela mãe, que o afasta da leitura informal, ou desinstitucionalizada. A partir do abandono da literatura, Silvio somente consegue ser mal acolhido pelo comércio de livros usados que, em troca de seus serviços, lhe dá péssima comida, alojamento e salário. No comércio de segunda mão, a apresentação do espaço, que ocupa grande parte do capítulo, se dá de forma completamente negativa: o local é chamado de cova, a cozinha está impregnada de gordura, os banheiros cheiram a urina. “Si los textos guardan siempre, aun en un mundo sórdido, posibilidades a la imaginación y la invención, el descubrimiento del arte y del conocimiento con su potencia todavía presente en la ‘acción meritoria y bella’ de robar, la novela se ciñe ahora a su contracara, respaldada en la figura de la exclusión”.²⁶ Neste capítulo, “Los trabajos y los días”, Silvio não lê, somente comercializa livros, e por este motivo se vê encerrado “en su exilio de toda posibilidad de acceso a la belleza”.²⁷

Isaías Caminha após ver-se abandonado na cidade, sem ter a quem recorrer, sofre continuadas humilhações, uma delas o leva à prisão, tomado como suspeito de um furto. Neste tempo, vira-se de qualquer modo e, em nome da sobrevivência, chega a vender suas roupas para poder comer. Sente ainda uma espécie de estado de sítio em sua vida.²⁸ Quando na narrativa tudo parece culminar para que Isaías desista da sua

²⁵ RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o rio de janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 111.

²⁶ ZANETTI, Susana. La biblioteca, entre traiciones y lecturas erróneas. In: *La dorada garra de la lectura (lectores y lectores de novela en América Latina)*, p. 298.

²⁷ (Idem, p. 300). “Me estacionaba a la puerta de la caverna en las horas de mayor tráfico de la calle, para hacer volver la cabeza de la gente, para que la gente supiera que allí vendían libros, hermosos libros...y que las nobles historias y las altas bellezas había que mercales con el hombre solapado o con la mujer gorda y pálida”. (ARLT, Roberto. “El juguete rabioso”. In: *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Lolhé, 1981, p. 59-60).

²⁸ No episódio em que concorre ao emprego em uma padaria, Isaías tem sua aparência examinada e recebe como resposta: “não me serve”. Aos sucessivos episódios de preconceito racial – acusado de roubo; chamado de mulatinho na delegacia; olhado de alto a baixo pelo padeiro que lhe nega emprego – nos é apresentado um último que representa bem o completo exílio da personagem. Ao encontrar uma ‘rapariga de cor’, Isaías novamente é hostilizado, pois tem um comportamento que foge aos paradigmas

permanência na cidade, lhe é oferecido um emprego, muito abaixo de sua real capacidade, de contínuo na redação do jornal *O Globo*, onde também, como na loja de livros usados de Astier, o comércio está presente, mas com a diferença de que, no ambiente da redação de um grande jornal, a própria palavra é mercadoria. Enquanto Silvio comercializava o suporte da ‘beleza’ e se exila dela, Isaías testemunha a corrupção da própria ‘beleza’. “Além do mecanismo jornalístico, que tão de perto eu via funcionar, a política, as letras, as artes, o saber - tudo o que tinha suposto até aí grande e elevado, ficava apoucado, achincalhado”.²⁹ Neste entremeio, Isaías se deixa levar pela maquinaria do jornal: “tinha atravessado um grande braço de mar, agarrara-me a um ilhéu e não tinha coragem de nadar de novo para a terra firme que barrava o horizonte a algumas centenas de metros. Os mariscos bastavam-me e os insetos já se me tinham feito grossa a pele...”.³⁰

Percebemos o desenvolvimento de uma espécie de territorialização³¹ de Isaías Caminha na cidade, ainda que permeado por conflitos internos. Por sua vez, Silvio Astier procura dar fim a sua humilhação ao planejar pôr fogo no sebo em que trabalhava, porém sua vingança é mal sucedida. Sendo assim, resolve momentaneamente encerrar a sua angústia ao deixar o emprego, contudo, o espaço urbano ainda permanecerá para ele “cubierto totalmente en la categoría de lo bajo y lo vil”.³²

No terceiro capítulo “el juguete rabioso” se revela ainda mais cruel. Como já se passara com Isaías Caminha, Silvio começa a sonhar com a ascensão social por meio dos estudos. “Se trata del tópico de la juventud entendida como portadora de las esperanzas puestas en el futuro”.³³ O conceito de “Jovem Argentina” – empregado em meados de século XIX por um grupo de jovens escritores, entre eles Echeverría, Alberdi e Sarmiento, que pensaram a nação e as instituições modernas argentinas, definidas pela

sociais que lhe são atribuídos: “Considerarei-a um instante e continuei a ler o livro, cheio de uma natural indiferença pela vizinha. A rapariga começou a murmurar, perguntou-me qualquer coisa que respondi sem me voltar. Subitamente, depois de fazer estalar um desprezível muxoxo, disse-me ela à queima roupa: - Que tipo! Pensa mesmo que é doutor...” Nesse momento uma melancolia o invade, olha os pobres e os ricos, e conclui: “Eu estava só” (BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 72).

²⁹ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 150.

³⁰ Idem, 99.

³¹ Conforme conceito de Deleuze e Guattari, presente no vol. V de *Mil Platôs*.

³² SARAIVA, José Morales. “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 24.

³³ Idem. Ibidem.

sua função e eficácia através do progresso científico – é então aplicado pelo jovem Astier, um aficcionado por ciência, que busca alcançar através do estudo seu segundo projeto: fazer-se famoso como inventor. Devido aos seus bons conhecimentos de autodidata, Astier é enfim aceito como aprendiz de aviador na Escola Militar e se enche de esperanças,³⁴ porém logo é decepcionado em suas expectativas quando repentinamente o sargento decide dar baixa em seu serviço, porque um alto oficial desejava para um protegido seu o lugar de aprendiz de Astier. Aqui novamente a relação moderna existente entre indivíduo e instituição, baseada na função que se cumpre e na eficiência com que se desempenha, é desmascarada como inexistente. Tal como Isaías, Astier se vê sitiado e estigmatizado pela sua origem simples, a qual não parece ser dada, definitivamente, qualquer possibilidade de transformação.³⁵

Ao acompanharmos a trajetória do exílio na cidade de Buenos Aires, com Silvio Astier, e do Rio de Janeiro, com Isaías Caminha, é possível pensar que ambos instauram um discurso crítico, projetando e ensejando uma visão oposta àquela que louvava a modernização em curso. Isaías e Astier revelam, cada um ao seu modo, o descompasso entre o novo discurso – republicano (no caso do Brasil) e a aparente “república consolidada”³⁶ (como Alberdi se referia, em 1880, à Argentina) – e a formação destes Estados que focaram nas cidades capitais seu maior investimento.

Tais transformações ou tentativas de estabilização, do modo de governo e da paisagem urbana, tinham uma dupla intenção: a de se distanciar do estilo de vida e cultura herdadas – da monarquia brasileira e da oligarquia republicana argentina³⁷ – e a

³⁴ Tal como Caminha ao sonhar em ser doutor, Astier pensa: "Más que nunca se afirmaba la convicción del destino grandioso a complirse en mi existencia [...]. Por elogio de los hombres, he gozado noches tan estupendas, que la sangre, en una muchedumbre de alegrías, me atropellaba el corazón, y yo creía sobre las espaldas de mi pueblo de alegrías, cruzar los caminos de la tierra, semejante a un símbolo de la juventud". (ARLT, Roberto. "El juguete rabioso". In: *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, p. 70).

³⁵ "El yo narrador intenta sin éxito suicidarse. El no muere y es confrontado con la pregunta de cómo seguir viviendo, es decir, cómo seguir actuando en este mundo vil y deficiente". (SARAIVA. Op. Cit, p. 36).

³⁶ "A década de 1880 não representaria, na Argentina, o caso de uma classe dirigente e de um sistema político, como no Brasil, mas sua consolidação, até 1916". (FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina - um ensaio de história comparada (1850-2002)*. SP: Editora 34, 2004, p. 91). Josefina Ludmer destaca que a modernização de 1880 obrigou à adoção por parte do Estado, "de uma *cultura nacional* (obriga à *nacionalização de uma literatura e a literaturização da nação*) porque a nacionalidade é requisito para funcionar como "um sujeito na nova ordem mundial moderna". (LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 37).

³⁷ Estas dominaram o poder até 1914, quando a Lei Sáenz da Peña abriu caminho para maior participação política e para o que se chamava na época de "verdade da representação", sendo que, na primeira eleição

de se colocar em pé de igualdade com a modernização que já havia ocorrido no velho mundo.

Como outras grandes cidades do mundo já haviam passado pelo processo de transformação da paisagem, tornava-se imperioso acompanhar *l'esprit du monde* a todo custo. A herança assim permanece, o vínculo não se rompe. O afastamento do velho modo de governar, no caso do Brasil, e a “república consolidada”, no caso da Argentina, neste passo, não nos apresentam uma nova maneira de viver, pois ainda assinalam uma dependência com o velho, com o modo de vida do velho mundo. E para não se perder o passo desta corrida, já vencida, adotou-se o sistema político inspirado no modelo norte-americano da República Federativa que demandava, com urgência, um projeto de construção de uma identidade nacional que assimilasse todas as diferenças.³⁸

2.1 O martírio de ser soberano de si

Em prol da modernização em curso o regime de governo e a paisagem precisam se afinar, se constituírem em uma unidade. Com a mudança ou consolidação de regime passa a operar uma tentativa de construção de uma consciência de pertencimento. Deste modo, podemos pensar que tal construção está também diretamente relacionada à

presidencial de 1916, as mulheres e os estrangeiros foram deixados à margem da cidadania política. É nesta eleição, de 1916, que Yrigoyen chega ao poder, marcando a passagem de um regime oligárquico conservador para uma ampliação democrática. Já “as normas que garantiram a supremacia das oligarquias vigeram no Brasil até 1930”. (FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina - um ensaio de história comparada (1850-2002)*. SP: Editora 34, 2004, p. 150).

³⁸ Conforme FAUSTO & DEVOTO: “Claro que, num primeiro momento, nenhum dos dois países (Brasil e Argentina) possuía uma noção de ‘identidade’, de pertencimento a uma entidade comum. Mas isso também não existia nos países europeus, onde as monarquias do Antigo Regime pouco se importavam em construir uma consciência de pertencimento, promovendo acima de tudo a aceitação da ordem social e o reconhecimento político”. (Idem, p. 30). Sobre esta promoção de uma aceitação da ordem, Josefina Ludmer, através da leitura de Gregory Jusdanis, escreve que “nos países periféricos o Estado domina a sociedade civil, diz Jusdanis, e sublinha essa tensão: o Estado penetra na sociedade civil e apaga as distinções entre as esferas privada e pública: *não há fronteiras entre Estado e cultura*”. (LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 78-79).

mudança de paradigma do espaço urbano, assinalando o desaparecimento da cidade e anunciando o nascimento da metrópole.

Giorgio Agamben visualiza, em recente conferência, este lugar do governo das diferenças na metrópole³⁹ e nos lembra que o termo *metropoli* vem do grego e significa ‘cidade mãe’: “A primeira observação instrutiva, que me sugere esta etimologia, é que o termo metrópole implica e traz consigo a idéia de uma máxima deslocação, de uma forte heterogeneidade espacial e política, como aquela que define a relação entre cidade – ou o estado – e as colônias”.⁴⁰

O filósofo, neste excerto, põe em xeque a idéia de metrópole como um tecido urbano único e contínuo. E no mesmo ensaio, sugere ainda uma conexão entre o espaço da metrópole e o novo tecido urbano que se funda em paralelo ao que Michel Foucault define como passagem do poder territorial, do deus-rei, para o biopoder moderno que é governamental, derivado do pastorado.

Agamben, ainda nesta mesma conferência, define a metrópole como o lugar em que o poder assume a forma de um governo dos homens e das coisas, marcado pela indecidibilidade entre o público e o privado. E acrescenta que não estamos diante de um desenvolvimento da antiga cidade, em que havia um centro, uma ágora, um espaço delimitadamente público.⁴¹ Segundo o filósofo, na metrópole dá-se a instauração de um novo paradigma, completamente oposto, uma vez que nesta nova espacialização ocorre

³⁹ É preciso lembrar ainda que o Rio de Janeiro, de Caminha, já detinha o título de única metrópole brasileira no início do século XX; a Buenos Aires, de Astier, por sua vez, era uma metrópole com quase dois milhões de habitantes, segundo a média dos censos de 1914 e de 1929.

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Metrópolis”. In: HONENSKO, Vinicius Nicastro (transliteração e trad.). Site: <http://flanagens.blogspot.com/2008/05/metropolis.html>. Documento de áudio disponível no site: <http://www.globalproject.info/art-9966.html> Acesso em: 10/05/2008.

⁴¹ Segundo Susana Castro, “a sociedade grega dividia-se em três classes, a dos cidadãos livres, a dos comerciantes e artesãos, e a dos escravos e mulheres. Somente a primeira classe, a dos cidadãos, tinha direitos políticos, isto é, quem pertencesse a este grupo podia participar da esfera pública, sendo que o que a caracterizava era a ação (*práxis*) política. Para participar dela, o cidadão deveria estar apto a usar o discurso (*logos*) para com ele defender determinadas posição e causa. Essa esfera era chamada “pública” porque só existia dentro da comunidade de homens livres (não há, por exemplo, esfera pública no qual o homem vive em isolamento ou sob o jugo de uma tirania). [...] Os gregos consideravam a vida pública uma segunda vida, além da privada. Ao contrário desta, na vida pública ativa é dada ao homem a possibilidade máxima de imortalidade através da rememoração posterior, pelas futuras gerações de seus atos nobres”. (CASTRO, Susana de. “O enigma de Hannah”. In: *Dossiê Cult – Revista Cult*. Ano 9, n. 99, jan. de 2006, p. 52-53).

uma espécie de processo de 'des-politização', "cujo resultado é uma curiosa zona na qual não é possível decidir aquilo que é privado e o que é público".⁴²

Isto implica em uma transformação das relações de poder, pois de um regime centralizador próprio à concepção de cidade, agora no espaço urbano, passa a operar um regime de poder individualizador, que é apontado por Agamben como sendo o governo típico das metrópoles.

No ensaio intitulado *Omnes et Singulatim: hacia una critica de la 'razon política'*, Michel Foucault nos remete aos processos anteriores ao Iluminismo com a intenção de analisar justamente esta transformação das relações de poder que passam de um regime centralizador, o poder do Estado, para um regime individualizador, que o filósofo denomina pastorado. Deteremo-nos nesta diferença, já que o pastorado é visto por Foucault como uma experiência tipicamente urbana, e por Giorgio Agamben, como intrinsecamente metropolitana.⁴³

No regime centralizador, que tem genealogia nas sociedades greco-romanas, deuses e rei desempenham o mesmo papel: são os que possuem a terra, sendo que esta possessão original determina as relações entre os homens e os deuses; a presença de deus somente se dá para acalmar a hostilidade na cidade – depois de resolvido o conflito, ele deixa atrás de si uma cidade forte, dotada de leis, que permanece estabelecida independentemente –; aos deuses eram solicitadas uma terra fecunda e colheita abundante; e por fim era um dever glorioso sacrificar a vida na guerra, pois ao cidadão era dada a recompensa da imortalidade.

Por outro lado, Foucault traça uma genealogia judaico-cristã do tema pastoral: nela o pastor exerce poder sobre o rebanho, pois a terra é dada ou prometida ao rebanho; este último existe graças à ação ou presença do pastor, que reúne os indivíduos dispersos; o pastor tem o papel de assegurar a salvação de seu rebanho, ele mantém seu rebanho dia a dia, assegura o alimento e sacia a sua sede e a sua fome, sem excluir ninguém; a vigília do rebanho é constante, o dever do pastor é cuidar, e conhecer o geral (os bons pastos, as leis e as estações) e o particular (as necessidades individuais).

⁴² (AGAMBEN, Giorgio. "Metrópolis". In: HONENSKO, Vinicius Nicastro (transliteração e trad.). Site: <http://flanagens.blogspot.com/2008/05/metropolis.html>. Documento de áudio disponível no site: <http://www.globalproject.info/art-9966.html> Acesso em: 10/05/2008).

⁴³ Na conferência intitulada "Metrópolis", Giorgio Agamben parece não adiantar muito a discussão já estabelecida por Michel Foucault. A grande novidade é identificar, nomear, como sendo a metrópole este espaço urbano em que ocorre a mudança de paradigma: do controle do território (das cidades), passa-se a governar os homens e as coisas (metrópole).

A partir d'A *Política* de Platão, que foi um dos poucos filósofos da antiguidade a tratar do tema do pastorado, Foucault retoma um questionamento sobre o governo no mundo pastoral. Afinal, como se pode decidir se um rei é ou não pastor? O filósofo então responde a pergunta ao verificar que a tarefa do rei não é a de simplesmente estar só, como um pastor, na cabeça da cidade, uma vez que não é ele que alimenta ou cuida da saúde da humanidade, e sim o padeiro e o médico, etc. E assim constata também que, da mesma forma, o político como pastor, por não conseguir deter e controlar todo o poder, possui inúmeros rivais.

Foucault, ainda através da leitura de Platão, explica que numa fase posterior a do mundo conduzido pelo rei-pastor, os homens foram abandonados a si próprios, pois a eles havia sido dado o fogo, o que configurou uma mudança na maneira de governar. Disto deriva outra questão: Qual seria o papel do político em um mundo pós-pastoral? Para responder, podemos pensar em uma analogia com outra transição de regime, perguntando: Qual seria o papel político num mundo pós-monárquico/oligárquico, quer dizer, no mundo republicano-democrático urbano no qual Astier e Caminha estão imersos?

Não pretendemos aqui esgotar uma genealogia deste questionamento sobre o papel político em situações de mudança de regime ou de expansão e transformação da paisagem do mundo, porém é interessante lembrar que o questionamento aparece também nos textos de um dos grandes escritores do Barroco⁴⁴, chamado Dom Francisco

⁴⁴ Comumente é dito que o século XVI e XVII é barroco, porém inclusive tal nomenclatura é lugar de controvérsia, pelo menos, e recentemente, para João Adolfo Hansen. Em 2001, é publicado, na revista *Teresa*, um longo ensaio de sua autoria, intitulado "Barroco, neobarroco e outras ruínas", onde, já no início, expõe categoricamente, e entre aspas, que o barroco de fato não existe, justificando que o período só seria 'batizado' anos depois, no positivismo, por Heinrich Wölfflin. A concepção de tempo linear, homogêneo e vazio, de João Adolfo Hansen, o permitirá tecer, cercado de conhecimento retórico, uma cadeia de críticas com o objetivo de excluir, ou desautorizar, aqueles que lêem uma escritura do *siglo de oro* de modo anacrônico, como ensinara Walter Benjamin. Como já vimos, para Benjamin, o historiador deve construir uma experiência (*Erfahrung*) com o passado, articulando dois tempos (presente e passado). Se, por um lado, Benjamin dá vida ao passado, Hansen decreta sua morte, notadamente ao intervir com algumas regras em nome da especificidade histórica, ele escreve: "O passado está felizmente morto e seus restos só interessam no presente como material para um trabalho de destruição de universalismos que descartam sua historicidade". (HANSEN, João Adolfo. "Barroco, neobarroco e outras ruínas". In: *Teresa – revista de literatura brasileira*. Universidade de São Paulo – n. 2 (2001), SP: editora 34, 2001, p. 25). Desta maneira, para Hansen, o historiador teria sua atividade limitada, pois somente poderia observar e constatar o quanto as atividades artísticas produzidas nos séculos XVI e XVII eram normalizadas pelos tratados retórico poéticos. Para uma melhor compreensão da problemática leitura de Hansen, ler o ensaio de Susana Scramim, "De sentimento de pertença: o princípio da *auctoritas* em Francisco Manuel de Melo", no livro *Crítica e Ficção*, edição Palloti/NELIC/CAPES, de 2006.

Manuel de Melo.⁴⁵ No século XVI houve um importante remodelamento da configuração do mundo que, após as grandes navegações, praticamente dobrara de tamanho. Além disso, a importância de pensar neste momento se faz mais urgente na medida em que se constata a ocorrência de uma releitura do Barroco, no final do século XIX e início do XX, justamente no período em que Roberto Arlt e Lima Barreto escreveram suas ficções.⁴⁶

Em sua releitura Walter Benjamin, em *O Drama Barroco Alemão*, detecta que nas épocas de decadência o fazer artístico cede lugar a um “inflexível querer artístico”, por isto ele aproximará o Barroco ao Expressionismo. Lembremos que Aira define Arlt como sendo um autor expressionista, movimento este que, assim como o Barroco, também ocorre em um momento de transformação ou reconfiguração comunitária. Benjamin, a partir da perspectiva monadológica, visualiza então um aspecto que irrompe nas produções artísticas nos períodos de instabilidade comunitária: “O exagero é uma característica comum a todas. Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista do seu estilo procura, pelo contrário, mascarar pela literatura, a ausência de produções sociais realmente válidas. [...] A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja a altura da

⁴⁵ D. Francisco Manuel de Melo (1608 – 1666), era um cosmopolita, nobre, pertenceu a duas cortes, Portugal e Espanha. “[...] freqüentou a corte de Madrid, andou pela Catalunha, por Londres (uma vez em missão que desconhecemos, a segunda vez como embaixador do rei português), esteve em Paris, Roma, Parma, Pisa, Haia e Flandres e, à força no Brasil (Baía), [...] desterro a que fora condenado e sucessivamente mudado de África para a Índia, e da Índia para o Brasil”. (REIS, Carlos (Dir.). “Introdução”. In: *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol III. São Paulo/Lisboa: Editorial Verbo, 2001, p. 165). Cedo a escritura o invade, dessa paixão advêm os inúmeros tratados, cartas, guias, poemas e epanáforas. D. Francisco, tal como os escritores que estudamos, não fora reconhecido por seus contemporâneos, visto que era um exilado, pois vivia entre as cortes de Portugal e Espanha. “Dom Francisco era visto pelos espanhóis com ressalvas porque era português e aos portugueses inspirava pouca confiança porque servia ao rei espanhol, durante os anos de 1580 e 1640, período em que o poder soberano português esteve sob a égide espanhola. Foi somente no início do século XX que se ofereceu à obra de Dom Francisco uma oportunidade de releitura”. (SCRAMIM, Susana. “Do sentimento de pertença: o princípio da *auctoritas* em Francisco Manuel de Melo”. ANTELO, Raúl. (Org.). *Crítica e Ficção, Ainda*. Florianópolis: Pallotti/NELIC/CAPEs, 2006, p. 224).

⁴⁶ Em 1888, Wölfflin escreve *Renascimento e Barroco*, mas segundo Sergio Paulo Rouanet: “A revalorização do Barroco atingiu o auge com Eugenio D’Ors, que vê no Barroco uma tendência universal, estendendo-se desde a pré-história e a antiguidade alexandrina e romana até o *fin de siècle* europeu”. Rouanet atenta para algumas semelhanças entre a leitura de D’Ors e Walter Benjamin, apesar de não parecer provável que se tivessem lido. Tal semelhança de idéias nos sugere o quanto esta retomada estava em voga na época, como escreve Rouanet: “Desse modo, em sua valorização do Barroco, Benjamin estava inteiramente sintonizado com a nova sensibilidade”. (ROUANET, Sergio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 26).

violência dos acontecimentos históricos”.⁴⁷ E notadamente o estilo lingüístico violento, como arma ou ‘cross en la mandíbula’, é característica que perpassa a literatura tanto de Lima Barreto como também de Roberto Arlt.

Nas guerras para a expansão do império Espanhol, em que D. Francisco viveu, a nobreza começa a ser identificada, cada vez mais, com a injustiça.⁴⁸ O acaso invade o estatuto da nobreza, pois nascer nobre, afinal, é um arbítrio, porém, pelo menos a isto se poderia atribuir um estatuto sobrenatural. “É somente nesse momento, como se sabe, que se elabora a teoria do ‘direito divino’”.⁴⁹ A atividade do rei passa a ser associada àquela de Deus e conseqüentemente, como diria Foucault, àquela do pastor que vigia seu rebanho. E como já vimos, a vigília do pastor não pode perder de vista nenhum e deve conhecer a todos, em detalhe. “Debe conocer no sólo el emplazamiento de los buenos pastos, las leyes de las estaciones y el orden de las cosas, sino también las necesidades de cada uno en particular”.⁵⁰ Ao poucos, o poder de regular deseja entrar

⁴⁷ (BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 77). Susana Scramim observa que “Walter Benjamim toma o Barroco em sua existência temporal, o Barroco é uma ‘era’, e não um estilo, ou arte. [...] O tempo presente no qual Walter Benjamin insere o Barroco é o tempo histórico da decadência de uma vida, que não se relaciona com o seu desaparecimento, mas com o seu ‘vir-a-ser’ e declinar”. (SCRAMIM, Susana. “Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho”. In: *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 162).

⁴⁸ A autoridade começa a entrar em crise ao passo em que almeja a expansão continuada. Michel Butor nos ensina que “o desenvolvimento da instrução e do comércio nos dá uma consciência do universo, dos diferentes povos e estados, que não passa mais pelos nobres”. Na Idade Média a autoridade do nobre estava em sua ilustração. A força nua, a violência, não atribuía nobreza. Mas, com a expansão do império, segundo ainda Butor: “eu sei que o rei da Inglaterra não representa mais seu país, [pois] conheço marinheiros, comerciantes que me deram uma representação muito mais forte desse país, e aos quais até mesmo os nobres se dirigem hoje”. (BUTOR, Michel. “Indivíduo e grupo no romance”. In: *Repertório*. SP: Perspectiva, 1974, p. 62-63). A nobreza não é mais aquela que representa um território fechado, um povo, mas a que ainda comanda o império, num espalhamento hierárquico, que delega poderes. Porém, “tantos instrumentos se interpõe entre o braço e a ferida, que mesmo o mais bravo está sempre a mercê de uma bala de canhão, de um tiro ao acaso, disparado por um inimigo invisível, que pode ser perfeitamente covarde e fraco. [...] Doravante, o combate terá lugar na confusão e na obscuridade”. (Idem, p. 62).

⁴⁹ Idem, p. 62.

⁵⁰ Sobre esta concepção de poder político, Deus-pastor, povo-rebanho, Foucault ainda comenta: “El cristianismo debió conceder-les una importancia considerable, tanto en la Edad Media como en los tiempos modernos. De todas las sociedades de la historia, las nuestras – quiero decir, las que aparecieron al final de la Antigüedad en la vertiente occidental del continente europeo – han sido quizá las más agresivas y las más conquistadoras; han sido capaces de la violencia más exacerbada contra ellas mismas, así como contra otras. Inventaron un gran número de formas políticas distintas. En varias ocasiones modificaron en profundidad sus estructuras jurídicas. No hay que olvidar que fueron las únicas a desarrollar una extraña tecnología de poder cuyo objeto era la inmensa mayoría de los hombres agrupados en un rebaño con un puñado de pastores”. (FOUCAULT, Michel. “Omnes et singulatim”. In: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1990, p. 103-104). Existe uma tradução deste artigo em português na coleção *Ditos e Escritos – Vol V – Ética, Sexualidade e Política*.

em todos os lugares, invade o espaço privado, uma vez que, como quer D. Francisco, “é certo que a cidade é uma família grande e a família uma cidade pequena”.⁵¹

Dom Francisco Manuel de Melo, mais especificamente em *Política Militar* – onde já vemos na própria estruturação do tratado uma separação dos temas “Del Estado” e “Del Poder” – solicita o ‘espírito de prudência’ aos capitães em batalha, distantes do rei, para que estes não extrapolem no exercício do poder, que saibam governar suas ações estando distantes do rei. Daí a preocupação em definir a autoridade como sendo uma força de mediação, aproximando-se ao preceito “dividir para reinar”, de Maquiavel.⁵² Tal projeto, presente em D. Francisco, busca estabelecer, ou definir, o lugar do capitão ao mesmo tempo em que procurar o restabelecimento da autoridade do rei, mas não de forma absolutista. A proposta aqui está próxima da mediação, contudo seria uma mediação esclarecida na autoridade.⁵³ Deste modo, D. Francisco coloca-se contra a transferência de poder que sai das mãos do rei em prol de uma soberania do poder jurídico.⁵⁴ Com ‘agudeza’⁵⁵, escreve em outro texto: “Vulgar, mas certíssima sentença é aquela de que então doem todos os membros quando a cabeça está doente”.⁵⁶

⁵¹ MELO, D. Francisco Manuel de. *Carta de Guia de Casados*. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 208.

⁵² Nesse ponto, vê-se que D. Francisco não era avesso a doutrina de Maquiavel. Michel Foucault chama a atenção para o fato de os teóricos da razão do Estado serem críticos contundentes de Maquiavel. “Todo el análisis de Maquiavelo intenta definir aquello que asegura o refuerza el lazo entre el príncipe y el Estado, mientras que el problema planteado por lá razon de Estado el de la existencia misma y el de la naturaleza del Estado”. (FOUCAULT, Michel. “Omnes et singulatum”. In: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1990, p. 125). A convergência dos teóricos da arte de governar, no século XVI e XVII, se dava precisamente no enfraquecimento do poder que um príncipe poderia exercer sobre seu domínio.

⁵³ Ao contrário daquela idéia “muito difundida” a que se refere João Adolfo Hansen: “Em Portugal, contudo, como Hespanha e Santos evidenciam, perdurou a noção tradicional de uma jurisprudência paralela à vontade da coroa, constituindo-se mesmo, como se fosse uma evidencia, a noção de legitimidade do controle jurídico do poder central do rei pelos tribunais e, por isso, também a idéia muito difundida de que o rei não poderia governar sem o conselho dos juristas, que era considerado o mais básico que o das Cortes. Se o rei o fazia, agia contra a *ratio iuris*. (HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neo-barroco e outras ruínas”. In: *Teresa - revista de literatura brasileira*. Universidade de São Paulo – n. 2 (2001), SP: editora 34, 2001, p. 50).

⁵⁴ Susana Scramim cita um trecho interessantíssimo da *Epanáfora Política* em que é possível observar mais claramente esta crítica de D. Francisco que ‘não era muito difundida’. Transcrevemos: “O uso imemorial de nossa nação havia constituído por cabeças de comarcas, em nome de corregedores, a homens leigos, prudentes e nobres; e a muitos dos que derramando seu sangue na mocidade, por defesa da pátria, como mais obrigados a ella, e ella mais dependente delles, agora na velhice se empregavam em conservalla e regalla, com paz e justiça e bons costumes. Mas sucedendo no Reyno D. João, o II, Príncipe excessivamente zeloso da justiça, e duramente oposito à grandeza dos vassallos, acordou de mudar o estilo antigo, (que todavia se conservava em o resto de Espanha), e introduziu nas correições homens, professores de letras civis; gente que por mean entre os grandes e pequenos, pudessem moderar a autoridade dos senhores e castigar a insolência do vulgo. [...] Porque os reys, (dizem os que não aprovam esta mudança), amão o serviço dos letrados, persuadidos delles mesmos, por lhes fazerem certo, que o ser da sua faculdade he sciencia do justo e injusto; donde procede que elles às vezes estendendo a jurisdição, chamão de contínuo em seus excessos por autora a autoridade real, com cuja ofensa, (se assi he) dilatam

Sabidamente, D. Francisco Manuel de Melo nos revela sua preocupação: parece temer a 'injunta potestade'⁵⁷. Dispor, ou melhor, delegar mecanismos da soberania sem preceitos torna indecível a autoridade daquele que deseja ir mais além.

Para Giorgio Agamben, através dos estudos de Michel Foucault sobre a biopolítica, a indecibilidade de quem detém a autoridade – uma preocupação já presente no século XVI – irá resultar, mais tarde, na delegação da soberania que se desloca agora do poder jurídico para as mãos do médico, na biopolítica moderna. O médico e o soberano trocam de papéis, na biopolítica moderna o “soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal”.⁵⁸ Deste modo, se atesta a importância da preocupação em se definir o papel e os limites da autoridade, que era um grande tema presente nos escritos de Dom Francisco, principalmente depois que aparece a necessidade de descentralização do poder do rei.⁵⁹

seu poder à vontade da paixão ou cobiça, que talvez oprime o animo de muitos por ambição ou miséria. Até aqui pertence à queixa dos que julgarão inconveniente o governo dos jurisconsultos, de alguma sorte favorecida como o exemplo que transcrevemos" (MELO, D. Francisco, apud SCRAMIM, Susana. Do sentimento de pertença: o princípio da *auctoritas* em Francisco Manuel de Melo. In: ANTELO, Raúl. (Org.). *Crítica e Ficção, Ainda*. Florianópolis: Pallotti/NELIC/CAPES, 2006, p. 211)

⁵⁵ "La agudeza, producto del ingenio, nos es otra cosa - bajo este aspecto - que el intento de demostrar en la práctica la extrema ductilidad de la lengua y del pensamiento forjando agudas armas expresivas y conferiendo a la belleza un aspecto más acerado, tal como puede comprobarse, en el acto creativo, en el fulgor de nuevas combinaciones y en el chisporroteo que su juego de fricciones produce". (BODEI, Remo. "El Lince y la Jibia". In: *Una geometría de las pasiones - miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político*. Trad. José Ramón Monreal. Barcelona: Muchnik editores, 1995, p. 208).

⁵⁶ MELO, D. Francisco Manuel de. Carta de Guia de Casados. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 124.

⁵⁷ "Si 'no está permitido suspirar quando el tirano no deja respirar' entonces no queda otro camino de salida para resistir a las vejaciones de la 'injunta potestad'". (FOUCAULT, Michel. "Omnes et singulati". In: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1990, p. 197).

⁵⁸ (AGAMBEN, Giorgio. "Vida que não merece viver". In: *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 149). Primeiramente, Michel Foucault escreve que, no ensaio *A vida dos homens infames*, o sistema *lettre de cachet*, que autorizava qualquer um a regular e denunciar a vida de qualquer outro, na França do século XVII, não instituiu poder absoluto ao rei, mas delegava soberania política a todos os súditos. Desse maneira, qualquer um poderia fazer uso "de um poder político que a forma do absolutismo; cada um, se sabe jogar o jogo, pode tornar-se para o outro um monarca terrível e sem lei. [...] A intervenção de um poder político sem limites na relação cotidiana torna-se, assim, não somente aceitável e familiar, mas profundamente almejada, não sem se tornar, por isso mesmo, o tema de um medo generalizado". (FOUCAULT, Michel. "A vida dos homens infames". In: *Ditos e Escritos - Estratégia Poder-Saber*. Vol. IV. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. RJ: Forense Universitária, 2003, p. 215). No estado biopolítico moderno, a decisão sobre a vida também se desloca, só que agora, "de motivações de âmbitos estritamente políticos, para um terreno mais ambíguo, no qual o médico e o soberano parecem trocar de papéis". (AGAMBEN, Giorgio. "Vida que não merece viver". In: *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 150).

⁵⁹ O que Dom Francisco solicitou no passado, de algum modo, pode ser relacionado ao que Jean Luc Nancy nos solicita ainda hoje, quando em entrevista à J. M. Garrido, declara: "Se puede pues desconectar el 'bien común' y la política. Hay que entender ante todo que el 'bien común' es múltiple: hay diversos 'bienes', muchos, que la esfera 'pública' no puede asumir. Quizás lo único que puede hacer es asegurar el

Com a expansão do mundo, segundo Michel Foucault, a arte governar incidirá em reunir todos os seres vivos, de diferentes virtudes e temperamentos. É válido lembrar que, se por um lado, o pastor é responsável por suas ovelhas estas, por sua vez, devem responder com o estado de obediência. Tal estado “designa el imperio que el individuo ejerce sobre sus pasiones, gracias al ejercicio de la razón”.⁶⁰ Quer dizer, o governo das paixões agora passa a ser delegado a cada cidadão, ao mesmo tempo em que cada um é obediente em prol do rebanho, ou da humanidade. Assim é como se a cada indivíduo não coubesse mais a possibilidade de cuidar de si, de definir sua própria conduta livremente, pois cada cidadão passa a fazer parte de um projeto muito maior de política de contenção das diferenças.

Deste modo, a tensão está presente no jogo da indecidibilidade entre o público e o privado, que é localizado por Agamben como sendo uma ‘providência’. A providência é uma espécie de maquinaria que transforma o particular em universal e o universal em particular, ou seja, o público em privado e o privado em público sucessivamente.⁶¹ A “providência” que provoca tal justaposição, ou apagamento de limites, está presente na

espacio de apertura a las diversas modalidades de bien, y también entre ellas – pero no puede ser su depositaria. (Estoy hablando de ‘bien’, pero también poso estar hablando de ‘verdad’.) En esto sentido, ‘lo’ político cambia de sentido o de signo: debe permanecer como esfera separada, poseedora de autoridad a la vez que desprovista del poder de asumir la diversidad. Se debe renovar ‘la’ política a partir de ahí, y ante todo como cuestión del poder. Hemos reprimido la cuestión del poder. Rousseau lo hizo a su manera, y Foucault nos condujo a pensar demasiado una dispersión de los poderes. Estoy muy desarmado para abordar esta cuestión, pero me parece que debe ser replanteada: no un poder soberano en el sentido sagrado o todopoderoso, y sin embargo un poder que debe poder mantenerse allí donde la ley adquiere su fuerza (y entonces también el poder de decir la excepción, como en Schmitt). Y todo lo demás libre y garantizado en su libertad por el poder. Esto mismo, ciertamente, sometido a un control... y también a la posibilidad de (re)tomar el poder. En este sentido, ‘lo’ político estaría esencialmente ligado a ‘la’ política”. (NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada* – seguida de *Entre poder y fe*. Trad. Monica B. Cragnolini, Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 41-42).

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. “Omnes et singulatim”. In: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1990, p. 114.

⁶¹ [Cf. conferência “Oikonomia. Por uma genealogia teológica do governo”. Realizada em Florianópolis, no dia 29 de setembro de 2005. (ainda não publicado)]. Na mesma época Giorgio Agamben concede entrevista a Vladimir Safatle e diz: “A teoria da Providência não é outra coisa que a teoria do governo divino do mundo, ou seja, do melhor governo possível. Por isto, a Providência não opera de modo violento ou miraculoso, mas, tal como nos governos democráticos, ela precisa do livre-arbítrio dos indivíduos. O que define a ação providencial é que, na verdade, ela não se impõe do exterior, mas funciona deixando agir a natureza mesma das criaturas que, desta forma, continuam responsáveis pelos seus pecados. A Providência é, neste sentido, um paradigma da democracia moderna e não é surpreendente que ela tenha influenciado profundamente um pensador como Rousseau. O Estado moderno, no que ele tem de melhor quanto de pior, provém deste Estado-Providência”. (AGAMBEN, Giorgio. “A política da profanação - Entrevista à Vladimir Safatle”. In: *Folha de São Paulo*. 18 de setembro de 2005. Disponível em: <http://blog.zequinhabarreto.org.br/2008/07/12/a-politica-da-profanacao/>. Acesso em 03/05/2007).

noção de economia, que regula tanto o reino da casa quanto o do Estado.⁶² Daí compreendemos a seguinte sentença: "Ao cortar a cabeça do rei, a Revolução Francesa decapitou todos os pais de família", como escreveu Michel Foucault.⁶³

Para Foucault, a indefinição de limites entre o público e o privado ainda permanece sendo um problema político moderno. Através dela o governo forma e assegura a unidade da cidade, conciliando o indivíduo e a multidão, com o intuito de reforçar o próprio Estado. É preciso, para tal, governar em consonância com a potência do Estado, cuja meta é aumentar esta mesma potência em um marco extensivo e competitivo. E daí deriva a função capital da polícia no Estado Moderno, que consiste em velar a vida dos cidadãos e reforçar a potência do Estado. Quer dizer, a polícia funciona como uma maquinaria que mantém a indecidibilidade entre o público o privado e, desta maneira, a razão do Estado “se faz conscientemente singular”.

Ser un hombre político no iba a querer decir alimentar, cuidar y velar por el crecimiento de la descendencia, sino asociar diferentes virtudes, asociar temperamentos contrarios (fogosos o moderados), utilizando la 'lanzadera' de la opinión pública. El arte real de gobernar consistía en reunir a los seres vivos 'en una comunidad que reposara sobre la concordia y la amistad' y tejer así 'el más maravilloso de los tejidos'. Toda la población, 'esclavos e hombres libres envueltos en sus pliegues'.⁶⁴

⁶² Carlos Drummond de Andrade, em *Amar se aprende amando*, intitula o primeiro conjunto, composto de 12 poemas, de *Carta de Guia (?) de Amantes*. Os poemas louvam o amor de diversas maneiras, contudo a série encerra com o poema intitulado “A lamentável história dos namorados” que responsabiliza a economia pela interrupção das paixões e dos sonhos entre namorados. O poema encerra com a constatação lamentável da impossibilidade, nos tempos modernos, de namorar. Transcrevemos a última estrofe, em que o poeta, não compreendendo o motivo da amargura nos semblantes dos namorados, enfim, descobre: [...] Chegou-me a resposta do ar,/ após muito meditar/ e livros mil consultar:/ A inflação tentacular,/ com guantes de arrebentar,/ ferrou-vos na jugular./ Vosso anseio de morar/ em casinha à beira-mar/ ou qualquer outro lugar/ desfez-se no limiar./ A recessão de lascar/ nem vos deixa respirar,/ e de empregos, neste andar,/ quem ousa mais cogitar?/ Um pacote singular/ de rigidez tumular/ desaba no patamar/ da pretensão de casar./ Chegou-me a resposta no ar:/ não dá mais pra namorar”. (ANDRADE, Carlos Drummond de. “A lamentável história dos namorados”. In: *Amar se aprende amando*. RJ: Record, 1987, p. 35-36).

⁶³ FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: *Ditos e Escritos - Estratégia Poder-Saber*. Vol. IV. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. RJ: Forense Universitária, 2003, p. 216.

⁶⁴ Idem, p. 109.

Insistimos até aqui em compreender esta zona de indecidibilidade, pois ela também se faz presente, e com a mesma forma, tanto em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, quanto em *El juguete rabioso*,⁶⁵ e é ela que opera uma transformação determinante na vida dos protagonistas. Queremos com isto detectar que parece haver, na possibilidade de **delação** de ambos, a aparição da única chance de ação efetiva, ao fim do percurso de humilhações, que os permitirá compreenderem seu exílio, o estado de sítio de suas vidas. Com Isaías Caminha – ao buscar o diretor do jornal, Ricardo Loberant, d’*O Globo*, para lhe comunicar o suicídio de um funcionário –, quando vê seu chefe em um prostíbulo em meio a uma orgia; e com Silvio Astier, quando recebe o convite de seu amigo de adolescência, Rengo, do *Club de los caballeros de la media noche*, para efetivar um assalto na casa de um rico engenheiro. Verificamos que é através da posse de uma privacidade, de um saber particular, que os protagonistas alcançam uma espécie de conhecimento e de explicação das suas vidas.⁶⁶ Tal como acontece no conto de Edgar Allan Poe, *A Carta Roubada*, em que o Ministro D. rouba dos aposentos reais, diante dos olhos do ilustre destinatário, uma carta que o torna poderoso.

Daniel Link, sobre este conto de Poe, nos lembra que “a famosa carta, de cujo conteúdo quase nada sabemos, é recuperada com o aspecto de uma carta de amor e *somente nos é concedido o direito de entender esta carta como enquanto parte deste gênero*”.⁶⁷ Temos aí uma indecidibilidade, haja vista que o Ministro D. com a posse de uma informação particular detém o poder público, e a política assim é transformada em paixão.⁶⁸

⁶⁵ Em um capítulo sobre Roberto Arlt, Nancy Fernández escreve: “la escritura arltiana marca la tensión entre interior y exterior y es ahí donde el cuerpo de los personajes es doble clivaje que funciona como síntoma de la conciencia y espacio social” (FERNÁNDEZ, Nancy. “La palabra fraudulenta. Reflexiones sobre Roberto Arlt”. In: *La Torre*. Puerto Rico, 2001, p. 432).

⁶⁶ “Explicatio e explicare significan desarrollo y desarrollar. De ello deriva que el conocimiento no es simplemente la revelación de un secreto, ni la iluminación de algo oscuro, ni, al final, la exposición de un concepto dado a *priori*, sino el extender, el desenvolver, el expresar algo que está envuelto, recogido”. (PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 17)

⁶⁷ LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002, p. 81.

⁶⁸ Sendo que paixão aqui deve ser entendida como oposta ao conceito de ação. Jean Starobinski nos explica que na Grécia Antiga a ação fazia oposição à paixão, sendo esta um sofrimento sem reações. A ação, então, seria algo visível, oposto à paixão que é subjetiva. Na Grécia Antiga, se colocar, dizer, defender suas idéias era algo valorizado culturalmente. O sujeito era aquilo que ele fazia (agia), o caráter se dava na ação, que era desprovida de subjetividade. Ver STAROBINSKI, Jean. *Ação e reação: vida e aventura de um casal*. RJ: Civilização Brasileira, 2002.

Ao fim do romance, Isaías opta pela não delação do patrão e por isso consegue um bom cargo e uma vida melhor; Silvio, por sua vez, decide trair o amigo e delata ao engenheiro seu plano de assalto, o que leva Rengo à prisão, e o engenheiro a oferecer “un puesto en Comodoro” para Silvio.

Podemos pensar no ato destes protagonistas como uma ‘virada de mesa’, uma vez que a aparente decisão por eles tomada não era, de fato, a mais esperada, dada as repetidas decepções de Silvio e Isaías. Nesta situação, seria usual a aparição de uma bela vingança: ao chefe da redação do inescrupuloso jornal, e ao engenheiro que representaria para Silvio todo o desejo que jamais alcançara. Porém “es fácil alcanzar al pájaro que vuela de manera uniforme”, e assim o caráter enigmático se confirma, tal como o define Mario Perniola: “enigma es coincidência de contrários, concatenación de opuestos, contacto de divergentes y también contrariedad de coincidentes, oposición de concatenados, divergência de cosas que están em contacto entre si”.⁶⁹

Parece-nos, então, ser possível detectar que ambos praticam uma violência íntima (de ações negativas como conivência e traição), exercendo um “controle das paixões”, como uma opção existente para se associarem à comunidade urbana. Porém, há outro modo de pensar, como quando vemos que as ações das personagens podem ser caracterizadas não como uma opção, mas também como trajetória obrigatória, como única possibilidade de ação que coube a Silvio e Isaías. Mas daí cabe uma questão, afinal, no mesmo momento em que eles se tornam reis de seus destinos, poderia também acontecer a subjugação da vontade?

Sabe-se que mesmo o rei, ou o príncipe, para ficarmos com a figura principal do drama barroco, segundo Benjamin, é a representação viva da melancolia, pois é criação e criatura ao mesmo tempo. Hamlet seria o exemplo da condição ambivalente daquele que se subjetiva e é assujeitado ao mesmo tempo. “Ele é criatura, sujeito à natureza, e soberano, cuja tarefa é subjugar a natureza. O verdadeiro nome dessa hesitação é acedia, a sombra indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica”.⁷⁰

César Aira concorda com tal afirmativa quando escreve que a traição na história de Silvia Astier tem uma determinação formal, ou seja, ela “no podia ser de otro

⁶⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 30.

⁷⁰ ROUANET, Sergio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 30.

modo”.⁷¹ Aira ainda nos fala de um movimento detido na ficção de Arlt, que ocorre porque “todo está tematizado, y no podría ser de outro modo, por la ley del continuo”.⁷² Esta determinação nos remete à noção de tempo típica do drama barroco, onde “o destino é onipotente, e a culpa é a sujeição da vida da criatura à ordem da natureza”.⁷³

Lima Barreto, ou melhor, Isaías Caminha, ao fim da narrativa nos apresenta o artigo que seu colega jornalista Leporace escreveu, em ocasião da morte de um rei qualquer, intitulado “Dor da rainha viúva”.

Os senhores lembram-se daquela passagem dos *Reis no exílio* em que Colette de Rosen, cavalgando ao lado da rainha Frederica, atira-lhe indiretas referentes ao seu silêncio em face das infidelidades do marido? Lembram-se que a rainha, sentindo o golpe, responde à dama de honor que as rainhas não podem ser desgraçadas ou felizes como qualquer outra mulher. Precisam ocultar todas as suas dores e alegrias em virtude da majestade de sua grandeza. Pois bem. Leporace não teve dúvidas; agarrou a frase do diálogo e desenvolveu-a no seu estilo barroco, por quase uma coluna do seguinte modo:

‘Ela (a rainha) é bem a representação viva da mágoa, não a mágoa que nós outros sentimos, mas a mágoa injusta, a mágoa única, como que preparada pela adversidade também injusta e cega para determinadas almas que as circunstâncias do nascimento, e somente elas, fazem distintas das outras almas para não terem o direito de chorar’.⁷⁴

Apesar de Isaías Caminha tecer uma crítica ao “estilo barroco” da linguagem de seu colega de redação, o destaque dado ao trecho de tal artigo que aparece ao final da narrativa, no mesmo momento em que o protagonista, após o episódio da não deleção, ainda sentia-se exilado e magoado, revela no mínimo a identificação de Isaías Caminha com esta condição ambivalente do “ser” de natureza dupla, determinado pelas suas circunstâncias de nascimento.

⁷¹ AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

⁷² Idem.

⁷³ ROUANET, Sergio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 28.

⁷⁴ Tal trecho do artigo de Leporace é citado como exemplo do que nunca é feito no jornal. Raramente se cita literatura, tanto que Leporace “foi disfarçando a frase breve e rápida do romancista francês”. (BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 160-161).

A convivência de Isaías e a traição de Silvio são contrárias, são oposições que entram em contato entre si, daí não importa mais se há negação ou efetivação da delação. Astier e Silvio se encontram ao se depararem com uma determinação, como acontece na ação enigmática do mundo barroco, conforme nos explica Mario Perniola em sua leitura sobre a ação enigmática de Baltazar Gracián, jesuíta espanhol do Barroco,⁷⁵ em que “el verbo querer se conjuga solo en pasado: nadie está en situación de decir lo que quiere, sino solo que ha querido”.⁷⁶

Em *El juguete rabioso* a ambigüidade do ato de Silvio, ao mesmo tempo moralmente bom e moralmente mal, provoca discussão da crítica até hoje.⁷⁷ César Aira ainda chama a atenção para o fato de a crítica se preocupar com a traição como sendo uma *trampa* que se debería evitar. “Todos los críticos prestan oídos al consenso que ve en ella la última de las bajezas, y dan por sentado que Arlt la pone en escena como representante de un extremo Mal”.⁷⁸

Gilles Deleuze, em sua leitura de Espinosa, já nos disse que toda sociedade implica a noção de obediência e nada mais. Desta forma, as noções de culpa, moral, mérito e demérito “são exclusivamente sociais e estão vinculadas à obediência e à desobediência”.⁷⁹ O estranho é que ao denunciar o amigo à polícia, Silvio obedece à sociedade mas, ao mesmo tempo, a está desobedecendo, visto que a fraternidade também é um dos princípios universais da mesma sociedade, da vida na república. Isaías também obedece ao chefe que lhe possibilita um salário e a vida em sociedade, mas ao mesmo tempo desobedece ao princípio da liberdade, ao não tomar a decisão que desejaria. É como se não houvesse possibilidade de não sentir culpa. E Isaías se sente culpado, porém Astier, como veremos, não.

⁷⁵ Assim como Lima Barreto e Roberto Arlt, Baltasar Gracián não teve uma aceitação de suas idéias, sempre andou em lutas consigo mesmo e com os superiores da sua Ordem. “Gracián es un autor para beligerantes, no para neutrales; para combatientes, no para pacifistas; para hombres de presa, no para esclavos”. (ANDREU, Gabriel Juliá. “Prólogo”. In: GRACIÁN, Baltasar. *Tratados Políticos*. Barcelona: Luis Miracle, 1941).

⁷⁶ PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 32-33.

⁷⁷ Cf. CAPDEVILA, Anália. *Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad*. “Un realismo para la modernidad”. In: *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 229.

⁷⁸ AIRA, César. “Arlt”. In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofía práctica*. Trad. Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 10.

Recordações do Escrivão Isaías Caminha encerra com um passeio do protagonista, com seu chefe e a prostituta italiana, Leda. Isaías resignado, entristecido, adentrara, com seus acompanhantes, por um caminho deserto, e sobre isso escreve: “A uma hora do Rio de Janeiro, estávamos no deserto”.⁸⁰ Porém, o mesmo parece não querer vivenciá-lo. O romance é antecedido por uma “Breve Notícia” em que o próprio Lima Barreto nos antecipa o que segue com Isaías Caminha, que se torna, após o episódio da não-delação, um triste escrivão de uma coletoria de uma localidade esquecida, tendo “afogado seu espírito singular”.⁸¹

O destino de Astier se completa logo após a delação do amigo, em uma conversa sintomática com o engenheiro, que lhe oferece uma recompensa ao mesmo tempo em que condena seu ato indigno. Astier se explica: “- Es como un mundo que de pronto cayera encima de nosotros. [...]. Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran desierto amarillo”.⁸²

A ação ao fim das narrativas se revela como uma obediência à lei que lhes antecede. A mortificação em vida, a renúncia ao mundo e a si mesmo, o afogamento do espírito singular é o objetivo de todas as técnicas cristãs de controle das paixões (exame, confissão, direção de consciência e obediência) que, aparentemente, “parece no tener ninguna relación con el de la ciudad que sobrevive a través del sacrificio de los ciudadanos”.⁸³ Entretanto, a mortificação em vida, além disso, também é um exercício de autoconhecimento, como escreve Foucault, em *La hermeneútica del Sujeto*: “dicha meditación ofrece la posibilidad de echar la mirada retrospectiva, por decirlo, así, anticipada de la propia vida. Al considerarnos a nosotros mismos como si estuviéramos a punto de morir, podemos juzgar cada una de las acciones que cometemos en justa valía”.⁸⁴

Agora podemos então tentar nos relacionar de outro modo com a questão do controle das paixões. Se por um lado este pode aparecer como um projeto de contenção do rebanho, como parte de uma política de apaziguamento das diferenças, em prol da

⁸⁰ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 165.

⁸¹ Idem, p. 20.

⁸² ARLT, Roberto. “El juguete rabioso”. In: *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, p. 115.

⁸³ FOUCAULT, Michel. “Omnes et singulatim”. In: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1990, p. 117.

⁸⁴ FOUCAULT, Michel. “La hermeneútica del sujeto. Conclusiones de los cursos 1980-1982”. In: *Anabásis – Revista de Filosofía*. Madrid: CYAN, Ano III, num. 4, 1996/1, p. 47-48.

soberania do Estado, dos nossos espaços modernos metropolitanos, que são “realmente demoníacos en el sentido de que associaram estes juegos – el de la ciudad y el del ciudadano, y el del pastor y el del rebanho”⁸⁵; por outro, pode ser usado como uma espécie de arma contra este mesmo Estado.

Queremos dizer com isto que Isaías e Astier, ao abdicarem de seus desejos, nos revelam que possuem o ‘amargo saber’, e se traem (a si, ao amigo) é por aceitarem a sua condição de criatura. Daí não deriva um controle, mas sim uma renúncia ou domínio das paixões que impossibilita qualquer alcance ao rebanho.⁸⁶ Assim, a verdadeira liberdade parece derivar do domínio das paixões⁸⁷, sendo que isto aparece com mais força ao fim da narrativa de Roberto Arlt.

Explicamos: a ausência de subjetividade é mais forte em Astier, porque a narrativa de Isaías, ao contrário de *El juguete rabioso*, parece persistir num subjetivismo quando, ao fim, ao ver-se abatido, Isaías ainda se culpa por não ter “nada de grande, nada de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer”.⁸⁸

Ainda é importante frisar que esta renúncia das paixões só é alcançada após um esforço para o autoconhecimento, como nos ensinará Baltasar Gracián, “el primer paso del saber es saberse”.⁸⁹ Para Deleuze, só o pensador teria essa espécie de terceiro olho, e assim ter “uma vida poderosa e sem culpabilidade nem ódio, somente a vida explica o pensador”.

⁸⁵ Idem, *ibidem*.

⁸⁶ Daí compreende-se a preocupação final de Michel Foucault, no ensaio *La hermenéutica del sujeto – conclusiones de los cursos 1980-1982*, em traçar uma história da subjetividade que passa necessariamente pela análise da experiência que o sujeito faz de si mesmo. Foucault não busca desvelar uma identidade escondida, mas trata de considerar historicamente a noção de sujeito. Como escreve o próprio Michel Foucault, junto a François Ewald, sob o pseudônimo de Maurice Florence, no verbete sobre sua obra, presente no *Le Dictionnaire des philosophes* (Paris, P.U.F., 1981, pp. 942-944) “ahora Michel Foucault se ha comprometido a estudiar la constitución del sujeto como objeto para si mismo”.

⁸⁷ Um exemplo de percurso da aprendizagem, alcançada através do controle das paixões, pode ser acompanhada através da personagem Lóri do romance de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. (Ver LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. RJ: Rocco, 1998).

⁸⁸ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002, p. 167.

⁸⁹ “Se trata de un saber sabiéndose, [...] donde el enigma del conocerse parece tan dificultoso que requeriría un Edipo para descifrarlo. ‘El primer paso del saber es saberse’”. (EGIDO, Aurora. “Introducción”. In: GRACIÁN, Baltasar. *El Discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 28).

Trata-se do terceiro olho, aquele que permite ver a vida para além das falsas aparências, das paixões e das mortes. Para tal visão são necessárias virtudes, humildade, pobreza, castidade, frugalidade, não mais virtudes que mutilam a vida, mas como potências que a desposem e penetrem.⁹⁰

Após o esvaziamento ocasionado pela revelação de que há “un mundo que de pronto cayera encima de nosotros”, e da constatação de que, após a traição ao amigo, irá “por la vida como si fuera un muerto”, Silvio Astier, com engenho,⁹¹ começa a revelar ao engenheiro Vitri, para o qual entregou o amigo, um imenso surpreendente amor:

– Es tan grande la vida. Hace un momento me pareció que lo que había hecho estaba previsto hace diez mil años; después creí que el mundo se abría en dos partes, que todo se tornaba de un color más puro y nos hombres no éramos tan desdichados.⁹²
Una sonrisa pueril apareció en el rostro de Vitro. Dijo:
– ¿Le parece a usted?
– Sí, alguna vez sucederá eso... sucederá, que la gente irá por la calle preguntándose los unos a los otros: ¿es cierto eso, es cierto?
– Usted, dígame, ¿usted nunca ha estado enfermo?
Comprendí lo que él pensaba y sonriendo continué:
– No... ya sé lo que usted cree... pero escúchame... yo no estoy loco. Hay una verdad, sí... y es que yo sé que siempre la vida va a ser extraordinariamente linda para mí. No sé si la gente sentirá la fuerza

⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofía práctica*. Trad. Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 20.

⁹¹ Engenho é uma das operações retóricas do Barroco e um dos termos fundamentais da obra de Gracián, que Mario Perniola se preocupa em definir, já que tal conceito se perdeu nos dias de hoje, após a segunda metade do século XVIII, quando as estéticas modernas apagaram os significados das noções estéticas anteriores. Mario Perniola nos diz que engenho “está por definición ligado a la capacidad de suscitar maravilla, interés, sorpresa. Si la raíz del aburrimiento está – como dice Kant – en la incapacidad de estar en el presente, en el impulso por salir de cada momento del tiempo en el que estamos para pasar al sucesivo, el tránsito ingenioso es en cambio una dislocación que se desarrolla enteramente en el ámbito del presente. Está implícito en la metáfora un movimiento hacia lo alto, un impulso al traspaso de lo sensible, un ir más allá y a otro lugar, el tránsito implica en cambio una cierta adhesión al dato, a la situación, al *hic et nunc*. [...] El tránsito implica suspensión: hay que guiarse teniendo los ánimos suspendidos y saber tener suspendida la atención. El ingenio es la facultad que impide que las cosas recaigan pesadamente sobre sí mismas o se queden encerradas en la prisión de su identidad o vuelen demasiado lejos de la mirada”. (PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 140).

⁹² Baltazar Gracián, no *Oráculo Manual y Arte de Prudência*, escreve sobre o mundo dividido em duas metades, “o todo es bueno o todo es malo: ‘La mitad del mundo se está riendo de la otra mitad, con necedad de todos’”. (Cf. EGIDO, Aurora. “Introducción”. In: GRACIÁN, Baltasar. *El Discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 38).

de la vida como la siento yo, pero en mí hay una alegría, una especie de inconsciencia llena de alegría.

Una súbita lucidez me permitía ahora discernir los móviles de mis acciones anteriores, y continué:

– Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí...

– Siga, siga...

– Todo me sorprende. A veces tengo la sensación de que hace una hora que he venido a la tierra y de que todo es nuevo, flamante, hermoso. Entonces abrazaría a la gente por la calle, me pararía en medio de la vereda para decirles: ¿Pero ustedes por qué andan con esas caras tristes? Si la Vida es linda, linda... ¿No le parece a usted?

– Sí...

– Y saber que la vida es linda me alegra, parece que todo se llenara de flores...dan ganas de arrodillarse y darle las gracias a Dios, por habernos hecho nacer.

– ¿Y usted cree en Dios?

– Yo creo que Dios es la alegría de vivir. ¡Si usted supiera! A veces me parece que tengo un alma tan grande como la iglesia de Flores...y me dan ganas de reír, de salir a la calle y pegarle puñetazos amistosos a la gente.

– Siga...

– ¿No se aburre?

– No, siga.

– Lo que hay es que esas cosas uno no se las puede decir a la gente. Lo tomarían por loco. Y yo me digo: ¿qué hago de esta vida que hay en mí? Y me gustaría de darla... regalarla... acercarme a las personas y decirles: ¡Ustedes tienen que ser alegres! ¿saben? Tienen que jugar a los piratas... hacer ciudades de mármol... reírse... tirar fuegos artificiales.⁹³

Este amor é uma cortesia⁹⁴ que faz com que Astier escape tanto da obediência quanto da culpa, ou seja, a exemplo de Espinosa, conforme Deleuze, “ele não confunde seus fins com os de um Estado ou com os objetivos do meio, (...) e apresenta a imagem

⁹³ ARLT, Roberto. “El juguete rabioso”. In: *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Lolhé, 1981, p. 115-116.

⁹⁴ Walter Benjamin explica que a cortesia é “a verdadeira mediana, a resultante entre os componentes antagônicos da moral e da luta pela existência”. Porém, ainda “a cortesia não é nem uma nem outra: nem exigência moral nem arma de luta e, no entanto, é ambas. Em outras palavras: ela é um tudo ou um nada conforme seja observada de um ou de outro lado. É um nada, como bela aparência, como forma, solícita a disfarçar a crueldade da disputa que é decidida entre os participantes. E, como é nada menos que rigorosa prescrição moral (contudo, apenas representação da prescrição revogada), assim é fictício também o seu valor para a luta pela existência (representação de sua pendência). Porém, essa mesma cortesia é tudo onde se livre da convenção e com isso também se libere o processo. Se o recinto das negociações esta cercado pelas barreiras da convenção como uma liça, então a verdadeira cortesia se torna efetiva derrubando essas barreiras, isto é, estendendo o combate ao sem limite”. (BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única - Obras Escolhidas Vol. II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 241).

de uma vida situada para além do bem e do mal, rigorosa inocência desprovida de mérito e culpabilidade”.⁹⁵

Ao ver-se mortificado, esvaziado de subjetividade, exilado de si próprio, Astier alcança o amor acolhedor do outro, tal como a “catóptrica barroca” que relaciona o espelho ao amor.⁹⁶ Mas que amor é esse, esvaziado, sem nenhum íntimo afeto pessoal, e que ao mesmo tempo está aberto para receber o que lhe chega de fora, a se tornar ele mesmo fora? É um amor que tudo reflete, que não julga, imóvel, indiferente, e por isso sabe hospedar e acolher no sentido extremo destas palavras, nos levando a descobrir que a subjetividade na verdade é que é vazia. Este amor é aquele que sabe que o mal, ou a traição, é alegoria. Conforme escreve Benjamin: “Através de sua figura alegórica, o Mal em si transparece como fenômeno subjetivo. [...] o saber do Mal não tem objeto. Não existe Mal no mundo. Ele surge no próprio homem com a vontade de saber, ou antes, no julgamento”.⁹⁷

O amor é, neste sentido, aquilo que nos revela e nos apresenta o espaço da ética. A ética, do mesmo modo que o amor, só pode sobrevir, como nos ensina Agamben, quando não se conhece nem a culpa, nem a responsabilidade. Quando, do contrário, se reconhece a culpa, ou se atribui a culpa, entramos na esfera do direito. E “quien se há visto obligado a dar este difícil paso no puede volver a utilizar la puerta que há dejado a sus espaldas”.⁹⁸

O passo em direção à subjetividade é pesado, é doloroso. Por isso, estar livre da subjetividade, não julgar, não dar este “difícil paso”, coisifica. Porém, ser coisa aqui não é de modo algum estar abaixo, mas sim alcançar um estado mais alto, que só pode

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofía práctica*. Trad. Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 10

⁹⁶ Mario Perniola trata do tema da catóptrica barroca através de um conto de Charles Perrault, de 1661. Neste conto são descritas as vicissitudes de Orantes, cuja especialidade era fazer retratos tais quais os originais: “el no tenía memoria y no conseguía tapar nada”. Orantes amava Calixta, que acabou sendo vítima de uma doença que lhe desfigurou o rosto. Todos escondiam de Calixta seu estado, menos Orantes, que não pode fazer outra coisa que reproduzir tal qual a via. Calixta, ao se mirar, ficou enfurecida e matou Orantes. Seu corpo, porém, não perdeu os dotes especulares, e foi transformado em um espelho veneziano. Perniola acrescenta que a “catóptrica barroca nos muestra la relación que media entre el espejo y el amor. Ésta revela sin embargo caracteres verdaderamente singulares: muestra que el verdadero amor, el de Orantes, no tiene nada de introspectivo, ni de narcisista, ni en el fondo de activo. (PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 46).

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 256.

⁹⁸ “La ética es la esfera que no conoce culpa ni responsabilidad: es como sabía Spinoza, la doctrina de la vida feliz”. (AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de aushwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. 2ª. Ed., Espanha: Pre-Textos, 2002, p. 23).

derivar de una vida como exilio. “Solo quién está desnudo hasta el punto de haber perdido la carne, los huesos y toda consistencia corporal, puede sumergirse sin esfuerzo en el corazón de las cosas...”⁹⁹

⁹⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 49.

3. As máquinas celibatárias: Policarpo Quaresma, Gonzaga de Sá, Remo Erdosain e o problema da comunidade

Por lo demás, no se hace un mundo con simples átomos. Hace falta un clinamen. Hace falta una inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro. La comunidad es al menos el clinamen del 'individuo'. Pero ninguna teoría, ninguna ética, ninguna política, ninguna metafísica del individuo es capaz de encarar este clinamen, esta declinación o este declinamiento del individuo en la comunidad. (Jean-Luc Nancy, La comunidad inoperante, p. 3-4)

Quando uma vida se forma, quando um embrião é concebido, há uma etapa muito delicada para que este futuramente se faça feto e possa assim se desenvolver naturalmente. Esta etapa acontece no início de uma gestação, quando o tubo neural precisa espontaneamente se inclinar e só a partir desta inclinação, deste *clinamen* decisivo que futuramente todos os órgãos se formam e se desenvolvem. Quando há inclinação, quando há o toque de dois lados antes desconhecidos, quando eles se relacionam, a vida é desencadeada, e a vida biológica deriva então desta inclinação, deste *clinamen* decisivo, espontâneo e imprevisível. Isto é o que Jean Luc-Nancy chama de “el paso discreto de *otros orígenes del mundo*”:

Lo que ahí se plantea, lo que se curva, se inclina, se tuerce, se dirige, se refuta – desde el recién nacido hasta el cadáver -, no es en principio ni un “prójimo”, ni un “otro”, ni un “extraño”, ni un “semejante”: es un origen, es una afirmación del mundo. (...) El mundo surge siempre cada vez, según una disposición exclusiva, local-instantánea.¹

¹ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena, 2006, p. 24-25. (grifo do original)

Jean-Luc Nancy, agora no livro *La communauté desoeuvrée*, emprega a mesma figura do *clinamen* para elaborar uma ética do indivíduo que se declina à comunidade para alcançar a borda do ser, do ser-em-comum. Tal imagem, do *clinamen*, fora já usada por Titus Lucretius Carus, poeta e filósofo latino do século I a.C., para ponderar sobre a criação da natureza. Esta somente existiria como decorrência de uma inclinação espontânea derivada da queda dos átomos, sendo que tal queda não ocorreria de modo retilíneo, mas a partir de um movimento desgobernado, formando um arco/inclinação que os une. É graças ao desgoberno que se dá o contato entre os átomos, e tal colisão necessária seria responsável pela criação de toda natureza.

Lucrécio é considerado um poeta que participa do pensamento epicurista, que tem na ataraxia, estado imperturbável da alma alcançado através do controle absoluto das paixões, seu fim.² Não obstante – apesar da busca da imposição da razão sobre o irracional que lhe circula como uma verdadeira ascese, característica também presente na filosofia de Epicuro – Lucrécio parece aderir, em seu famoso poema *De Rerum Natura*,³ a uma espécie de antiteleologia. Pierre Boyancé, no livro *Lucrèce et L'épicurisme*, explica que para conquistar o homem, até para libertá-lo de suas paixões, Lucrécio nos ensinou que era preciso antes de tudo comovê-lo.

O poeta latino sabia que nos momentos de fria reflexão as verdades não são alcançadas. Pelo contrário, Lucrécio, em seu poema, nos afirma que é preciso tornar as verdades de ordem intelectual compreensíveis ao coração.⁴ Assim, parece ser aberta na filosofia epicurista uma aporia entre paixão e razão, não ocorrendo mais, pelo menos em Lucrécio, um aniquilamento de uma (a paixão) em prol de uma soberania da razão⁵, tal como desejam os moldes da ciência moderna que reconceitua a experiência.

² Michel Foucault lembra que o exame de consciência estava presente não só entre os estóicos, mas também entre os pitagóricos e os epicuristas, “que veían en él una forma de contabilizar cada día el mal y el bien realizados respecto a los deberes de cada uno. Así, cada cual podía medir su progreso en la vía de la perfección, por ejemplo, el dominio de uno mismo y el imperio ejercido sobre las propias pasiones”. (FOUCAULT, Michel. “Omnes et singulatim”. In: *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1990, p. 108).

³ Ver LUCRÉCIO, Tito. *De la naturaleza de las cosas: poema en seis cantos*. Trad. D. José Marchena. Disponível no sítio: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383808666915724200802/p0000002.htm>. Acesso em 01/07/2008.

⁴ Cf. BOYANCÉ, Pierre. *Lucrèce et L'épicurisme*. 2ª Ed., Paris : Presses universitaires de France, 1978.

⁵ Recentemente o pensador suíço Jean Starobinski, no livro *Ação e reação: vida e aventura de um casal*, discute a relação entre as palavras ação e reação que, segundo ele, nem sempre estiveram relacionadas. Starobinski explica que na Grécia Antiga a ação fazia oposição à paixão, sendo esta um sofrimento sem reações. A ação, então, seria algo visível, oposto à paixão que é subjetiva. Na Grécia Antiga, se colocar, dizer, defender suas idéias era algo valorizado culturalmente. O sujeito era aquilo que ele fazia (agia), o

Como vimos anteriormente, os escritos de Baltazar Gracián, assim como a cultura barroca,⁶ também se inserem nesta oposição da elevação da razão, como nos lembra Mario Perniola:

En la obra de Gracián el aspecto intelectual es inseparable del afectivo. En el mismo título de su obra más conocida, el *Oráculo manual*, las dos dimensiones se tocan y se confunden: la técnica es oráculo y el oráculo es técnica. El *hechizo*, el encanto, es el instrumento más aún que la utilidad. No de manera distinta para Pascal razón y amor son afines: a su entender el amor es un precipitar de pensamientos que van todos en la misma dirección sin examinar la situación de manera global, y aún así éste es siempre razón. Por otra parte sin él, ¡seríamos unas máquinas no sólo muy aburridas, sino también poco efectivas!⁷

Retomando a imagem do *clinamem*, podemos defini-lo como sendo um espontâneo e imprevisível desvio. Ele entretanto não indica uma idéia de liberdade transcendental, não significa uma mudança de direção do movimento, muito menos uma indeterminação no mundo físico, mas é uma determinação original da direção do movimento, uma síntese de direção e de seu movimento com relação de um átomo para outro, de uma parte a outra, de um ser para o outro.⁸

caráter (personagem) se dava na ação, não havia subjetividade na ação. (STAROBINSKI, Jean. *Ação e reação: vida e aventura de um casal*. RJ: Civilização Brasileira, 2002).

⁶ “La cultura barroca vuelve a hacer emerger la enigmática afinidad entre lo racional y lo irracional, de la que la pirámide egipcia constituye en el imaginario colectivo de Occidente el símbolo plurimilenario”. (PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 120).

⁷ Idem, ibidem.

⁸ (Ver DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto. Machado. São Paulo: Graal, 2006, p. 232). Giorgio Agamben solicita uma retomada da noção de movimento enquanto potência, não como algo que precise partir do corpo do povo biopolítico, que na verdade é de fato impolítico, pois o corpo a que se atribui uma política biológica, demográfica etc. não pode ser político, segundo o filósofo. O movimento como *telos* provoca uma cesura no corpo impolítico, pois busca um inimigo, o que provoca o surgimento do racismo, por exemplo. A noção de movimento solicitada por Agamben “é sempre, constitutivamente, em relação com o próprio faltar, com a própria ausência de um *ergon*, de um *telos* e também de uma obra. [...] Há que reivindicar também a inoperosidade, a ausência de obra como elemento central... Por conseguinte, o movimento é algo que nunca se possui em um *ergon*, em um *telos*, em uma obra. Movimento expressa nesta perspectiva a impossibilidade de um *telos*, de um *ergon*, ou de um fim de uma obra para a política. Movimento significa precisamente o fato de ser indefinido (*indefinitezza*) e a imperfeição de toda política. Nesse sentido, o movimento deixa sempre um resíduo”. (AGAMBEN, Giorgio. “Movimento”. (Trad. portuguesa de Selvino Assmann). Intervenção

Jean-Luc Nancy escreve, em *A comunidade inoperante*, que a comunidade deve ser ao menos o *clinamen* do indivíduo.⁹ Com isso podemos tentar procurar inscrever a comunidade não como outra possibilidade de humanidade ou sociedade, mas uma possibilidade inscrita na impossibilidade.¹⁰ Em outros termos, a comunidade parece só ser pensável enquanto negação do território nacional e da própria identidade encerrada em si-mesma. Desta maneira, a comunidade para Nancy, como nos elucida Peter Pál Pelbart, “tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância”¹¹ e a singularidade, destacada por Nancy.¹²

Tal conceito de comunidade faz aliança com o conceito de sujeito que se coloca em relação, que se dá completamente como exterioridade, se torna objeto, abertura, superfície, e por isso mesmo, profundidade. O sujeito/objeto aí enfrenta o deserto do exílio de uma existência que persiste, subsiste, sem alçar qualquer interioridade.

É possível pensar nos romances de Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), como sendo um tratado sobre o tema da comunidade iniciado no primeiro – que encerra com a morte do protagonista – e debatido no segundo. Sendo que neste último ocorre uma remissão a memória de Gonzaga de Sá, que morre no princípio da narrativa ao se **inclin**ar diante de uma flor. Esta personagem parece conter, conforme nos conta o narrador-personagem Machado, toda a consciência do problema da comunidade que o primeiro, Policarpo Quaresma, somente atinge ao final do romance.

Podemos cogitar que Policarpo e Gonzaga de Sá, assim como Remo Erdosain – personagem de *Los Siete Locos* (1929) e *Los Lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt –, perseguem a adequação em alguma comunidade. Porém, Remo – ao invés de buscar inicialmente na lei, no próprio Estado e na comunhão com os que nele habitam, como

feita em italiano, em encontro realizado em Veneza. Áudio acessado em junho de 2005: http://www.globalproject.info/IMG/mp3/03_agamben.mp3).

⁹ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990, p. 22-23.

¹⁰ Tal como procura fazer Maurice Blanchot em *La comunidad inconfesable*, em 1983, a partir de um ensaio de Nancy intitulado ‘a comunidade inoperante’, publicado na revista Aléa. Porém o livro de Blanchot sai três anos antes da publicação em livro da teoria sobre a inoperância trabalhada por Nancy.

¹¹ PELBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. Disponível no sítio: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=mutacao>. Acesso em: 11/12/2007.

¹² Nancy traça uma interessante diferença entre o indivíduo e a singularidade, sendo o primeiro resultado de uma operação, e a segunda não precede de nada, não é obra. Na comunidade inoperante não há comunhão de singularidades em uma totalidade superior, como acontece na comunidade imaginada operante. (NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990, p. 55).

tenta Policarpo Quarema – já parte para a alternativa, ao iniciar a narrativa buscando outra forma comunitária, não mais aquela do Estado, mas a comunidade que enfrenta e afronta a norma vigente. Assim, Remo procura encontrar os seus a partir da comunidade revolucionária do crime.

Assim vemos que a busca da comunidade, seja da lei ou do crime, está presente nestes romances. *Los Lanzallamas*, de Arlt, apresenta a continuação de *Los Siete Locos*, inclusive com as mesmas personagens. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, por sua vez, aqui é lido, conforme já dito, como um desdobramento de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Todavia é possível adiantar que nestas narrativas de Arlt e Lima, cada uma ao seu modo, está presente a crítica a “comunidade imaginada”, tal como define Benedict Anderson. Este ressalta o caráter de “comunidade imaginada” dos Estados modernos, uma vez que as nações não são produtos determinados de certas condições sociológicas, como a língua, a raça ou a religião, mas são vivificadas pela imaginação e isso faz com que as pessoas compartilhem a crença de que pertencem à mesma comunidade.¹³

Podemos ainda pensar nas protagonistas principais dos romances, Quaresma, Gonzaga e Remo, como sendo espécies de máquinas celibatárias, visto que o primeiro se entrega a uma busca inconveniente que o encaminha à decepção, o segundo sofre com a mediocridade burocrática do seu emprego, e o terceiro é um suicida.¹⁴ Mas, para Gilles Deleuze e Félix Guattari,

mesmo através dessas quedas, ele é produção de intensidades [...]. Ele é o Desterritorializado, aquele que não tem ‘centro’, ‘nem grande complexos de posses’: ‘Ele só tem o solo necessário a seus dois pés, o ponto de apoio que suas duas mãos podem cobrir; [...] Suas viagens

¹³ (Ver ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993). Os discursos de nação procuram armar a comunidade imaginada. Stuart Hall alerta para o fato de que "ao contrário do que se supõe, os discursos da nação não refletem um estado unificado já alcançado. Seu intuito é forjar ou construir uma forma unificada de identificação a partir das muitas diferenças de classe, gênero, região, religião ou localidade, que na verdade atravessam a nação. Para tanto, esses discursos devem incrustar profundamente e enredar o chamado estado “cívico” sem cultura, para formar uma densa trama de significados, tradições e valores culturais que venham a representar a nação. É somente *dentro* da cultura e da representação que a identificação com esta “comunidade imaginada” pode ser construída. (HALL, Stuart. *Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende (et al.). BH: UFMG, 2003, p. 78).

¹⁴ *Los lanzallamas* encerra com o suicídio de Remo Erdosain após uma série de abandonos: do emprego, do casamento, da sociedade secreta, da utopia do invento da rosa de cobre, etc.

não são as do burguês em pacote, ‘todo cercado de grandes efeitos’, [...] mas a viagem-esquiza ‘em alguns pedaços de madeira que ainda se chocam uns contra os outros e se fazem fluir reciprocamente’. Sua viagem é uma linha de fuga, como a de um ‘catavento na montanha’. E sem dúvida essa fuga ocorre no mesmo lugar, em pura intensidade. [...] Mas, ainda que no mesmo lugar, a fuga consiste em fugir do mundo, em se refugiar na torre, na fantasia ou na impressão: a fuga pode apenas mantê-lo na ponta dos pés, e *a ponta dos pés (pode) apenas mantê-lo no mundo*”. Nada de menos esteta do que o celibatário em sua mediocridade, mas nada de mais artista. Ele não foge do mundo, ele o agarra, o faz fugir, em uma linha artista e contínua. [...] Sem família e sem conjugalidade, o celibatário é tanto mais social, social-perigoso, social-traidor, e coletivo dele sozinho. [...] Uma máquina tanto mais social e coletiva na medida em que é solitária, celibatária, e que, traçando sua linha de fuga, vale necessariamente por si só, para uma comunidade cujas condições ainda não estão dadas.¹⁵

Seria ainda possível relacionar a biografia e ver Lima Barreto e Roberto Arlt como escritores-máquinas-celibatárias? Vejamos...

Lima Barreto se candidata duas vezes à cadeira da Academia Brasileira de Letras, na primeira não ganha; na segunda, antes de concorrer resolve retirar sua candidatura. Em outro momento é convidado por Monteiro Lobato, “uno de los pocos que quiso y respetó Lima Barreto en vida”,¹⁶ para dar uma conferência em São Paulo. Escreve, especialmente para este momento, o ensaio *O destino da literatura*, mas nunca o lê em público, pois não comparece ao evento, sendo logo depois encontrado na rua embriagado. Francisco de Assis Barbosa relata que Lima Barreto tinha pavor de grandes públicos. O escritor também nunca se casou nem se filiou a grupos ou rodas literárias, não participou de movimentos estéticos, etc.¹⁷ César Aira, de modo certo, o define: “Fue un intelectual de perfecta pureza y honestidad; prefirió la destrucción (que fue innecesariamente cruel en su caso) a vender su inteligencia siquiera una sola vez”.¹⁸

Roberto Arlt, por sua vez, abandona o estudo formal muito cedo, trabalha em diversos empregos, até que consegue viver da literatura como escritor periodista. Mas em paralelo à atividade tinha o sonho de se tornar um inventor, tendo chegado a

¹⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, P. 104-105.

¹⁶ AIRA, César. *Diccionario de autores Latino-Americanos*. Buenos Aires : Emecé, 2001, p. 73.

¹⁷ Cf. BARBOSA, Francisco Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

¹⁸ AIRA, César. *Diccionario de autores Latino-Americanos*. Buenos Aires : Emecé, 2001, p. 72.

patentear uma invenção: meias emborrachadas que nunca desfiariam.¹⁹ Seus inventos jamais funcionaram. Tal atividade parece não se afastar da atividade de romancista que exercia, uma vez que, conforme César Aira, “la invención [...] debe nacer de un auténtico vacío de pensamiento o de discurso, y ese vacío es lo novelesco”.²⁰ Arlt também abandona o gênero romance muito cedo, por volta dos 30 anos, justo no momento em que *Los siete locos* o havia consagrado como autor, e passa a se dedicar exclusivamente ao teatro.²¹ Aira sobre isto escreve:

El Gran Vidrio fue abandonado a medio hacer. Arlt dejó de escribir novelas a los treinta años, dato que no debería pasarse por alto. Es el *fuge, late, tace* (foge, abandona, cala) de los cartujos, emblema de todo el arte de nuestro tiempo, en el que lo que importa no es tanto hacerlo, como encontrar el modo de dejar de hacerlo sin dejar de ser artista.²²

¹⁹ Segundo César Aira, este invento foi patenteado em 1934, em sociedade com o ator Pascual Niccarati. No desenvolvimento destas meias vulcanizadas, Roberto Arlt trabalharia até sua morte. (Idem, p. 49). Um fragmento desta meia está exposta no Museo de la Sociedad de los Escritores de Buenos Aires. Em *Nome Falso*, de Ricardo Piglia, há um episódio em que o narrador busca um inédito de Arlt no galpão onde este criava seus inventos. (Ver PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988). No início do século XX, “um tipo de literatura bem popular eram os almanaques e as revistas técnicas. A rapidez com que as modificações técnicas se incorporam à vida cotidiana inspira a paisagem cultural do ‘maravilhoso moderno’, onde tudo parece se realizar. [...] Por não ter tido acesso a uma formação cultural tradicional, Arlt também bebeu nas águas dos manuais técnicos das bancas, e exhibe em seus textos os discursos dos saberes populares que buscam legitimação criando seu próprio circuito”. (RIO DOCE, Claudia. “Cultura de Mescla: o flagrante da urbanização de Buenos Aires”. In: *Anuário de Literatura UFSC*. N. 6, 1998, p. 47-53).

²⁰ (AIRA, César. “Arlt”. In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008). Beatriz Sarlo também escreve: “Gran bricolage, como el de los inventores populares, lo que hace Arlt participa de la estética de la mezcla y sobre todo demuestra hasta el fin lo que un plebeyo puede hacer con la escritura: literatura de desposeído, atravesada entonces por el resentimiento, la ambición, el furor, la codicia y el apuro.” (SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992, p. 64).

²¹ Para Maurice Blanchot “o escritor, freqüentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos cem narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto”. (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 291).

²² (AIRA, César. “Arlt”. In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008). No entanto, a máquina celibatária se torna artista na medida em que faz o movimento de suspensão justamente onde lhe pedem que coloque ‘os pés no chão’, mesmo porque, conforme Blanchot: “a idéia de uma vocação (de uma fidelidade) é a mais perversa das que podem perturbar um artista livre. Mesmo e sobretudo fora de qualquer convicção idealista (na qual essa idéia se insere mais facilmente), nós a sentimos perto de todo escritor como sua sombra, que o precede e que ele evita, persegue, desertor de si mesmo, imitando a si mesmo ou, pior, imitando a idéia inimitável do Artista ou do Homem que ele quer oferecer, de modo espetacular”. (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 149). Onde Aira aponta uma comprometimento artístico, um potência, Oscar Masotta, por sua vez, atribui uma incapacidade em Arlt para desenvolver seus romances. Para Masotta, tal fraqueza

É válido lembrar que o próprio romance americano, como o romance russo, este último muito lido tanto por Art como por Lima, tem como ato fundacional, como diz Gilles Deleuze, a liberação do romance do império da razão, que é característica forte do romance inglês e francês. O romance americano, ao se libertar do racionalismo, dá

[...] nacimiento a personajes que se sostienen en la nada y que solo sobreviven en el vacío que conservan su misterio hasta el final, desafiando tanto a la lógica como a la psicología [...]. Lo importante para el gran novelista, ya se Melville, Dostoievski, Kafka o Musil, es que todo conserve su carácter enigmático sin ser, empero, arbitrario: en suma, una nueva lógica plena, pero que no remita a la razón, que exprese la intimidad de la vida y la muerte. El novelista tiene ojo de profeta, no de psicólogo.²³

Este caráter enigmático deriva de uma fórmula que não se enquadra nos modelos da lógica da razão, mas remete a um modelo de lógica plena, nova, tal como a receita do narrador de *Memorias del Subsuelo*, que insiste na fórmula de que dois mais dois não é igual a quatro, e se nega a olhar a “pared de pedra”, que são resultado das leis naturais, das ciências exatas, da razão: “Dios mio, ¿las sabias leyes de la naturaleza y la impecable aritmética si, por un motivo u otro, esas leyes y ese “dos y dos son cuatro” no me placen? Evidentemente, no puedo romper la pared con la cabeza, porque mis fuerzas no alcanzan para ello; pero me niego a aceptarla simplemente por que sea de piedra y yo no tenga fuerzas para romperla”.²⁴

Segundo Foucault, em *Was is Aufklärung?* (O que foi o Iluminismo?), Kant introduz na razão uma diferença relacionada ao seu uso no espaço público e no privado. Esta diferença seria responsável por afastar a razão iluminista daquela existente anteriormente, já que no século XVI ainda se admitia a liberdade de consciência. Em

na criação seria responsável por fazê-lo abandonar o romance e passar para o teatro, quer dizer, Arlt abandonaria o leitor para unir-se ao espectador. (MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1982, p. 18-19, nota de rodapé a).

²³ DELEUZE, Gilles. “Bartleby o la fórmula”. In: AGAMBEN, Giorgio, DELEUZE, Gilles & PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo*. 2ª. Ed., Espanha: Pré-textos, 2005, p. 81.

²⁴ (DOSTOIEVSKI, Fedor. *Memorias del Subsuelo*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004, p. 16). Existe tradução deste texto em português, mas, no espírito de que na má literatura podemos encontrar a boa nova, acabamos lendo uma edição de banca de revista, destas que Roberto Arlt tinha livre acesso, e que não indicam o nome do tradutor.

outras palavras, havia o direito de se pensar livremente, pressupondo a obediência ao dever. Mais tarde, já século das luzes, com Kant, a liberdade do pensar se dá no uso público, mas precisa, obrigatoriamente, se submeter no uso privado, o contrário do que se considerava no século XVI.

Kant no exige que si rinda una obediencia ciega y estúpida, sino que se ejerza un uso apropiado de su razón en estas determinadas circunstancias, la Razón tiene entonces que subordinarse a sus respectivos fines. Por ello, no puedo haber aquí ningún uso libre de la Razón.

Por otra parte, cuando sólo se razona para utilizar la Razón, cuando se razona como ser racional (y no como parte de una máquina), cuando se razona como miembro de una humanidad racional, entonces tiene el uso de la Razón que ser libre e público. La *Aufklärung* no es por esto meramente el proceso en el que los individuos ven garantizada su libertad de opinión individual. Hay *Aufklärung* allí donde se superponen el uso universal, libre y público de la Razón.²⁵

Ao Michel Foucault afirmar que, após o século das luzes, passamos a pensar o próprio pensamento como uma liberdade regida pelas regras do universal, ele fortalece condições para se pressupor que não há possibilidades de um pensamento livre, a partir de Kant. O pensamento Iluminista, baseado no otimismo, no progresso, na felicidade do público, se garante, após Kant, na desapropriação da racionalidade livre do indivíduo.

Isso derivará num entendimento instigante de onde partem análises filosóficas que se exilam dos paradigmas da própria razão. Dentre tais paradigmas, entendamos o paradoxo do dizer “não”. Para Giorgio Agamben, por exemplo, o que mais interessa vem a ser o “não” tanto à afirmação, quanto à própria negação. Interessa a ele o “não” da potência do sentido possível no instante de um pensar aliado ao não-pensar. É isto o que vislumbramos no modo de Giorgio Agamben analisar *Bartleby*, quando escreve: “La mente no es, pues, una cosa sino un ser puramente en potencia [...] el pensamiento existe como potencia de pensar y de no pensar”.²⁶

²⁵ FOUCAULT, Michel. “Was is Aufklärung?”. In: *Anabásis – Revista de Filosofia*. Madrid: CYAN, Ano III, num. 4, 1996/1, p. 13-14.

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby o de la contingência”. In: AGAMBEN, Giorgio, DELEUZE, Gilles & PARDO, José Luis. *Preferiria no hacerlo*. 2ª. Ed., Espanha: Pré-textos, 2005, p. 98-99.

A potência, assim, emerge através de uma espécie de não-negação ou afirmação da razão, ou seja, ela está presente quando o pensamento, de algum modo, não se submete à razão. Isto não significa um simples afrontamento, nem uma desobediência, nem uma obediência, mas uma não aceitação através do alheamento. Trata-se de um não acolhimento, de uma insubmissão que pode bem ser representada através da sentença *I would prefer not to*, fórmula emblemática da novela de *Bartleby, o escrivão*, de Hermann Melville.²⁷ Giorgio Agamben, em um dos excertos finais de *A comunidade que vem*, escreve que “o essencial não é que algo seja (o ser) nem que algo não seja (o nada), mas que algo seja e não o nada. Por isso ele não pode ser lido como uma oposição entre dois termos: é/não é, mas contém um terceiro termo: o *potius* (de *potis*, que pode), o poder não não-ser. (O espantoso não é que algo tenha podido ser, mas que tenha podido não não-ser)”.²⁸

Lima Barreto e Roberto Arlt, não só suas personagens, em suas respectivas biografias, apresentam diversos momentos em que “preferiram não”, como já apontamos acima, e não sabemos a razão de suas retiradas, de seus abandonos. Certa crítica de viés biográfico, tanto de Lima Barreto quanto de Roberto Arlt, costuma elaborar e reelaborar questões sem respostas, ou visando explorar respostas, justificativas. Afinal, porque Lima Barreto retirou sua candidatura à Academia? Porque não pertenceu a nenhuma roda literária? Porque essa obsessão de Roberto Arlt pelos inventos? Ou o porquê da decisão de não escrever mais romance, justamente quando fazia sucesso?

O que aqui queremos crer é que tais perguntas são viagens sem fim, só poderiam ser respondidas se buscássemos outra lógica que não privilegiasse a razão de causa e efeito, tão cara à ciência moderna, que nos retira a nossa capacidade de fazer experiência. Estes abandonos, de *Bartleby*, de Lima Barreto, de Roberto Arlt, nos chegam sob a forma de um efeito sem causa. A narrativa de *Bartleby* nos é contada por um narrador que, tal qual um cientista frustrado que não encontra a causa, tenta lidar com aquilo que está na sua frente e que não lhe vem com explicação, biografia, passado, é puro presente, e um presente enigmático que se recusa em não fazer, em não agir.

²⁷ Cf. MELVILLE, Herman. *Bartleby – o escrivão*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 85

Bartleby é puro acontecimento, pura aparição que desaparece, porque insiste em não fazer lógica de causa e efeito, nem ser matéria de razão alguma. É como se ele fosse um efeito sem causa, como escreve Susana Scramin, sobre o efeito-rum presente em *El congreso de literatura*,²⁹ de César Aira:

Esta temporalidade de alguma forma anula a forma passado como instância originária e produz o ingresso da obra numa espécie de passividade, isto é, retomando a reflexão de Jacques Derrida no seu livro *A gramatologia*, a relação com o passado enquanto um “aí-desde-sempre” a que nenhuma atualização da origem (o passado) poderia dominar plenamente e despertar para o presente. Para Derrida o tempo poderia ser pensado como uma passividade fundamental e como uma irredutibilidade ao “aí-desde-sempre”.³⁰

A irredutibilidade deste tempo que está “aí-desde-sempre”³¹ nos devolve e disponibiliza o presente e, com isso, a nossa capacidade de fazer experiência que hoje parece infelizmente apenas caber aos instrumentos e números.³²

²⁹ Nesta novela, César Aira é personagem e está como convidado de um congresso de literatura que homenagearia Carlos Fuentes. Ele então aparece como um dos escritores que estariam ali para homenagear a presença gigantesca e luminosa, “histórico-linear”, de Carlos Fuentes. Porém há um incômodo e Aira se embebda o que o faz entrar no que Scramin denomina efeito sem causa. Ele também é cientista e quer clonar Carlos Fuentes, mas novamente o efeito acontece, a célula tomada para a clonagem não era de Fuentes, mas da sua gravata azul, o que provoca uma invasão de bichos-da-seda azuis na cidade venezuelana onde ocorria o congresso, o que torna o próprio congresso um evento sem causa. (cf. SCRAMIN, Susana. *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 170-172).

³⁰ Idem, p. 171.

³¹ Para Walter Benjamin este tempo é o da narrativa. O mesmo ao discorrer sobre o narrador compara-o ao lapidador e comenta um belíssimo trecho de Leskov, para cuja leitura apropria-se de um comentário de Valéry: “a observação de um artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir”. (BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política -Obras escolhidas Vol. I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10ªed. SP: Brasiliense: 1996, p. 220).

³² Como nos escreve Agamben, ao tomar uma frase de Wolff, discípulo de Leibnitz. “Comentando el principio de razón suficiente, que su maestro Leibniz había dejado sin demostrar, Wolff explica que repugna a nuestra razón admitir que algo pueda ocurrir sin razón. Se se elimina este principio, en efecto, ‘el mundo verdadero – escribe – se transforma en un mundo de fábula en el cual la voluntad de los hombres hace las veces de razón do que acaece’”. (AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby o de la contingência”. In: AGAMBEN, Giorgio, DELEUZE, Gilles & PARDO, José Luis. *Preferiria no hacerlo*. 2ª. Ed., Espanha: Pré-textos, 2005, p. 117).

Estimulante verificar, como nos lembra Agamben, que o próprio Kant reconhece a inclinação, ou o *clinamen*, como aquilo “o que em ti tende ardorosamente a felicidade”. No entanto, ainda para Kant, devemos ser dignos de nossa felicidade, e por isso o *clinamen* precisa ser submetido à razão. Contudo, a felicidade quando submetida a uma condição de causa e consequência acaba desconstituindo a própria noção de felicidade, pois a torna chata, infeliz.³³

Assim, seria somente neste presente disponível, puro efeito, que ignora a razão, no qual nós podemos efetivamente encontrar o *clinamen* e, com isso, a felicidade espontânea em uma comunidade livre de identidade, habitada por um ser qualquer.

Vejamos, então, como sucedeu esta empresa, nas narrativas de Lima Barreto e Roberto Arlt, que não fez da razão, ou da ciência moderna, uma herança, pois a deserdou e, assim, nos apresentou ao exílio como deserto.

3.1 Lima Barreto e a exposição do neutro ou do grau zero da comunidade imaginada

A espera de um possível, de um *topos* por vir, aparentemente parece ser uma boa definição da noção de literatura que Lima Barreto toma para si em seus discursos. Escritor de romances, novelas, sátiras, inúmeros contos e crônicas que publicava em jornais do Rio de Janeiro no início do século XX, teve alguns de seus escritos não terminados, uma vez que a morte o leva muito cedo, aos 41 anos, pouco depois da semana de arte moderna de 1922. Negro, de origem humilde, a mãe falecera quando ainda era pequeno, logo depois enlouquece seu pai. O escritor cedo se torna “arrimo de família”, sustenta os irmãos e ainda trabalha como amanuense na Secretaria da Guerra. Na vida adulta freqüentou assiduamente bibliotecas públicas, lia muito, principalmente literatura russa, e chegou a tornar-se dono de uma excepcional biblioteca. Coursou

³³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 24.

engenharia na Escola Politécnica, do Rio de Janeiro, mas, por motivos diversos, teve que abandonar o curso.³⁴

Lima Barreto sempre insistiu que pretendia, através da literatura, romper os limites que separam os homens, sejam territoriais, ideológicos ou físicos.³⁵ Por não crer no sentido rígido de algumas classificações político-sociais, o escritor, em vida, não se limitou a nenhuma delas, lia autores marxistas e anarquistas, simpatizava com algumas posturas, mas não se engajou a causa alguma, somente se comprometia com a literatura, por acreditar que ela era um meio de fazer-nos...

[...] tudo compreender; entrando no segredo das vidas e das coisas, a Literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade com os nossos semelhantes, explicando-lhes os defeitos, realçando-lhes as qualidades e zombando dos fúteis motivos que nos separam uns dos outros. Ela tende a obrigar a todos nós a nos tolerarmos e a nos compreendermos; e, por aí, nós nos chegaremos a amar mais perfeitamente na superfície do planeta que rola pelos espaços sem fim.³⁶

Há em seus discursos a crença na linguagem, na literatura como desencadeadora de uma comoção que possibilitaria a futura existência de uma comunidade por vir, daí poderíamos apontar um horizonte utópico na escritura de Lima Barreto. Percebe-se que seu engajamento, se for possível usar esta palavra, não é puro e simples, não toma para

³⁴ (Ver BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981 e AIRA, César. *Diccionario de autores Latino-Americanos*. Buenos Aires : Emecé, 2001, p. 72-73). Vale atentar para o fato de Lima Barreto ter cursado engenharia, e ser este o sonho de Roberto Arlt, tornar-se engenheiro ou inventor, o que pode demonstrar a força do espaço tecnológico na modernidade, ou melhor, reforça a idéia de que o espaço tecnológico é o espaço da modernidade, conforme vimos anteriormente em nota.

³⁵ Cf. escreve: “não sendo patriota, querendo mesmo o enfraquecimento do sentimento de pátria, sentimento exclusivista e mesmo agressivo, para permitir o fortalecimento de um maior, que abrangesse, com a terra, toda a espécie humana [...]”. (BARRETO, Lima. *Bagatelas*. Obras Completas de Lima Barreto, vol. IX. SP: Brasiliense, 1956, p. 152). Poderíamos ver até a escritura dita ‘desleixada’ do escritor, que se opõe à escritura parnasiana, como uma não aceitação da vinculação da escrita ao Estado. No ensaio “Concedamos a Liberdade de Traçar”, Barthes propõe, como já vimos, que a sociedade aceite desvincular a escrita do aparelho de Estado. A ortografia legalizada não permite ao escritor traçar a palavra com *um pouco mais*, restringe-o a forma, a fronteira da lei ortográfica, que fortalece a fronteira do Estado. (Ver BARTHES, Roland. “Concedamos a Liberdade de Traçar”. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988, p. 60).

³⁶ BARRETO, Lima. “O destino da literatura”. In: *Impressões de leitura - Obras Completas de Lima Barreto*. Vol XII, SP: Brasiliense, 1956, 57.

si uma ideologia ou causa política, mas se alarga para uma proposta, digamos, mais comunitária, porém não escapa de sugerir a existência de um projeto que desencadearia numa tentativa de intervenção no real. Tal projeto propõe, de certo modo, uma transformação, uma espécie de morte para um renascimento de uma nova comunidade. Tal utopia significa, faz sentido. Segundo Roland Barthes: “A utopia é familiar ao escritor, porque o escritor é um doador de sentido: sua tarefa (ou seu gozo) consiste em dar sentidos, nomes [...], a utopia consiste então em imaginar uma sociedade infinitamente parcelada, cuja divisão não fosse mais social e, portanto, não fosse mais conflituosa”.³⁷

A escritura ficcional deveria aparecer, então, como um lugar que aponta para um possível. Contudo, como desenhos de rostos inacabados, as personagens de seus romances, sempre exiladas, perambulam pelas narrativas e só encontram, ao fim, a morte e/ou a frustração.³⁸ É impossível não ver o desencanto generalizado em muitos de seus enredos. Daí cabe uma pergunta: em Lima Barreto há contradição ou coerência entre sua escritura ficcional e a fala sobre a escritura?

Entretanto, antes ainda, é preciso esclarecer que, por uma perspectiva mais barthesiana e blanchotiana, o poder de intervenção da literatura como instrumento de lutas ou causas resultaria nulo, quer dizer, a partir dela, da literatura, é impossível se obter alguma forma de engajamento. Roland Barthes nos ensina que por ser linguagem, matéria trabalhada, a literatura faz do real somente um pretexto, pois existe uma distância entre a língua e o real que provoca o irrealismo na ficção literária.³⁹ Sendo assim, a literatura passa a ser “o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem: a literatura mais verdadeira é aquela que se sabe mais irreal”. Para Barthes

³⁷ BARTHES, Roland. “Para que serve a utopia”. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, p. 84-85.

³⁸ Para fins de exemplo, adiantamos que em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* o protagonista morre descobrindo que tudo o que perseguiu durante a vida (a pátria) era uma construção humana sem lógica. Em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* a morte leva a personagem-título, que teve uma vida cheia de frustrações. Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, o protagonista-narrador acaba decepcionado, pois, para poder sobreviver, aceita um trabalho medíocre, cercado de falsidades, que o faz abandonar seu verdadeiro projeto de vida. Em *Clara do Anjos*, ao fim da novela, a personagem-título chega à conclusão de que “não é nada nesta vida”.

³⁹ Além disso, a própria existência do real deve ser questionada, uma vez que “não o conhecemos nunca senão sob a forma de efeitos (mundo físico), de funções (mundo social) ou de fantasmas (mundo cultural); em suma, o real nunca é ele próprio mais do que uma inferência”. (BARTHES, Roland. “A literatura hoje”. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leila Perrone Moisés. 3ª ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999, p. 78).

a obra mais realista é aquela que “servindo-se do mundo como conteúdo, explorará o mais profundamente possível a *realidade irreal* da linguagem”.⁴⁰

À literatura, por este motivo, cabe instaurar perguntas, como escreve Lima Barreto:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos [...].⁴¹

Barthes escreve recentemente que “a literatura nunca pode explicar o mundo”.⁴² Sendo, num senso de sacralidade e crença do real, considerada uma ‘linguagem segunda’, a literatura somente pode “conotar o real, não denotá-lo: o *logos* aparece irremediavelmente cortado da *práxis*; impotente para realizar a linguagem, isto é, ultrapassá-la em direção a uma transformação do real”.⁴³ Entretanto, a ficção é uma “trapaça salutar [...], [pois se] reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas de rodeios, de redentes”. E ao se admitir a “inadequação da linguagem ao real”, segundo Barthes, a literatura torna-se realista.⁴⁴ Assim, como já escreveu Lima Barreto, à literatura só caberá o papel de questionar, como concorda Barthes:

⁴⁰ BARTHES, Roland. “A literatura hoje”. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leila Perrone Moisés. 3ª ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999, p. 79. Do mesmo modo para Blanchot: “a narrativa é o movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo ‘começar’ antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente”. (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8).

⁴¹ BARRETO, Lima. “Amplius!”. In: *Prefácio - Histórias e Sonhos*. RJ: Garnier, 1990, p.11.

⁴² BARTHES, Roland. “Escritores e Escreventes”. In: Idem., p. 33.

⁴³ (BARTHES, Roland. “Literatura e Significação”. In: Idem., p. 172). No ensaio “Literatura e Metalinguagem”, a literatura aparece como “uma máscara que se aponta com o dedo”, o que significa dizer que a literatura é aquela que reflete sobre si, que faz do exterior o interior. Quando se descobre que o real é uma máscara, a literatura então funciona como espelho. (Cf. BARTHES, Roland. “Literatura e Metalinguagem”. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leila Perrone Moisés. 3ª ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999, p. 29).

⁴⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1978, p. 20-23.

...pode-se conceder à literatura um valor essencialmente *interrogativo*; [...] admiravelmente servido por aquele sistema decepcionante que, ao meu ver, constitui a literatura, o escritor pode então *ao mesmo tempo* engajar profundamente sua obra no mundo, nas perguntas do mundo, mas suspender esse engajamento precisamente ali onde as doutrinas, os partidos, os grupos e as culturas lhe sopram uma resposta.⁴⁵

Lima Barreto nos diz que para sugerir dúvidas é necessário não se limitar a causas, grupos, doutrinas ou culturas. Se, em seus discursos, o escritor tende a propor um fim, ir a um topo, operar um *topos*, uma finalidade funcional à literatura, já na sua escritura romanesca há um constante levantar de questões que acreditamos estarem permeando disfunções que abalam a procura hegemônica da comunidade operante, quer dizer, como noção assentada em limites fixos, fronteiras simbólicas, territórios dados, e assim por diante.

Tomemos a título de exemplo *Triste Fim de Policarpo Quaresma*⁴⁶ em que a personagem Quaresma sai em busca da ‘essência’ da pátria e somente encontra, ao fim, o vazio e a morte. Sabidamente, nesse romance aparece enfim uma crítica contundente ao nacionalismo romântico, já que não apenas denuncia o absurdo do processo de idealização da pátria, mas aponta para um questionamento da própria idéia de nação, ressaltando seu caráter de ‘comunidade imaginada’.⁴⁷

Vemos em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* que a pátria não passa de uma construção humana fundada pela exclusão que, quando olhada desapassionadamente, revela uma considerável descontinuidade, tanto no que diz respeito à configuração do

⁴⁵ BARTHES, Roland. “Literatura e significação”. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª Ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999, p. 74. (Itálicos do autor).

⁴⁶ Publicado em folhetins pelo *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, entre 11 de agosto e 19 de outubro de 1911. Cinco anos depois é lançado em volume. Sendo este um romance central da obra do autor.

⁴⁷ Leitura feita também por Roberto Vecchi, quando afirma que “através da construção romanesca, Lima Barreto opera a desmontagem do aparato metafórico da nação imaginada pela elite e sedimentada desde a colônia nas representações edênicas da *brasileira* despotencializando, sem ressentimento histórico mas com a argúcia crítica e prática estética, o artifício ideológico, os falsos mitos, o pseudo sentimentalismo patriótico, da localização ufanista do estado-nação”. (VECCHI, Roberto. “Raízes do Brasil e a insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento modernistas”. In: *A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento modernistas* (Orgs. BRESCIANI, Stela e NAXARA, Márcia) SP: UNICAMP, 2001, p. 460).

próprio território que ocupa, quanto ao caráter, costumes e práticas das pessoas que habitam esse território.⁴⁸

Ao fim do romance, Policarpo Quaresma chega a uma espécie de ‘grau zero’, quando vê a pátria como uma “ausência que significa”,⁴⁹ um nada que adquire significado através de discursos e símbolos que, de fato, são esvaziados.⁵⁰

A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. [...]. E, bem pensado, mesmo na sua pureza, o que vinha a ser Pátria? Não teria levado toda a sua vida norteado por uma ilusão, por uma idéia a menos, sem base, sem apoio, por um Deus ou uma Deusa cujo império se esvaía? Não sabia que essa idéia nascera da amplificação da credence dos povos greco-romanos de que os ancestrais mortos continuariam a viver como sombras e era preciso alimentá-las para que eles não perseguissem os descendentes?

Reviu a história; via as mutilações, os acréscimos em todos os países históricos e perguntou de si para si: como um homem que vivesse quatro séculos sendo francês, inglês, italiano, alemão, podia sentir a Pátria?

⁴⁸ No artigo *Em busca da terra prometida*, Vera Figueiredo, acrescenta: "Ao associar a nação a um Deus, Lima Barreto chama a atenção para o fato de que o nacionalismo não é uma ideologia abraçada racionalmente e que, ao voltar-se para a criação de novas formas de lealdades humanas, para um novo modo de vincular fraternidade, vinha preencher a lacuna deixada pelas crenças pré-modernas, inclusive pela imaginação religiosa que a secularidade racionalista abalou a partir do século XVIII. Daí o questionamento de Policarpo Quaresma, no final do livro, quanto à consistência racional da noção de pátria, percebendo que, de um determinado ângulo, o nacionalismo não resiste à reflexão crítica. A nação não seria uma comunidade que se estende na história e que possui uma (sic.) caráter distintivo natural". (FIGUEIREDO, Vera Follain de. "Em busca da terra prometida". In: *Leituras do Ciclo* (orgs.) ANDRADE, A. L. CAMARGO, M. L. B., ANTELO, R. SC: Grifos, 1999, p. 243).

⁴⁹ (BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein, 15ª ed., SP: Cultrix, 2003, p. 81). Para compreender a noção de grau zero é interessante lembrar o ensaio "Literatura e Descontínuo", em que Barthes escreve sobre *Móbile*, de Michel Butor, que pode ser definido como um livro que fere a idéia de livro. Tendo como tema a América, apresenta os Estados da União "na mais insípida das ordens, que é a ordem alfabética". Como toda classificação engaja, o alfabeto dá-se como "um meio de institucionalizar-se o grau zero das classificações; nós nos espantamos com isso porque nossa sociedade sempre deu um privilégio exorbitante aos signos plenos e confunde grosseiramente o grau zero das coisas com sua negação". (BARTHES, Roland. "Literatura e Descontínuo". In: *Crítica e Verdade*. SP: Perspectiva, p. 116). A ordem alfabética une descontínuos, é uma possibilidade de mundo, ou de uma impossibilidade. E é isto que *Móbile* nos apresenta, a impossibilidade de um novo continente. Porém é um novo com o antigo, pois esse catálogo da América, segundo Barthes, dialoga com aqueles catálogos épicos que "Homero e Ésquilo dispuseram em sua narrativa com o fim de testemunhar da infinita 'compossibilidade' da guerra e do poder". [Idem, p. 124].

⁵⁰ Barthes nos ensina que "a Doxa também não gosta do sentido, culpado, a seus olhos, de trazer para a vida uma espécie de inteligível infinito (que não se pode deter): à invasão do sentido (de que são responsáveis os intelectuais), ela opõe o *concreto*; o concreto é aquilo que se supõe resistente ao sentido". Entenda-se como concreto, por exemplo, as instituições. (BARTHES, Roland. "A isenção de sentido". In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, p. 94).

Uma hora, para o francês, o Franco-Condado era terra dos seus avós, outra não era; num dado momento, a Alsácia não era, depois era e afinal não vinha a ser.

Nós mesmos não tivemos a Cisplatina e não a perdemos; e, porventura, sentimos que haja lá manes dos nossos avós e por isso sofremos qualquer mágoa?

Certamente era uma noção sem consistência racional e precisava ser revista.⁵¹

Policarpo Quaresma sente-se desencaixado. Era um utópico, acreditava na materialidade, na carne da mãe-pátria, e, paulatinamente, no decurso de suas frustrações, se desencanta desta utopia: a pátria tão perseguida deixa de ser um sonho, uma vez que se vê impossibilitado realizá-la, e resulta num ‘fantasma’. Está, a personagem, assombrada pela fantasmática da pátria, a aparição da pátria como desapareição, a transmaterialidade da pátria. A aparição da desapareição, por assim dizer. Convém, deste modo, pensar na metáfora do fantasma.

Barthes relaciona o fantasma ao duplo, e não a um *topos* almejado. Estar em contato com o fantasma é vislumbrar a impossibilidade de absorção, impossibilidade do *monológico*, e, desta maneira, alcançar potencialização do espaço duplo. Diz Barthes, num pequeno texto chamado “O fantasma, não o sonho”: “O sonho me desagrada porque ele nos absorve inteiramente: o sonho é *monológico*; e o fantasma me agrada porque ele permanece concomitante à consciência da realidade (a do lugar onde estou); cria-se assim um espaço duplo, desencaixado”.⁵²

Quando, para Policarpo Quaresma, a pátria torna-se uma ausência preenchida por significados que a abrigam de sentido, ele a aproxima da ficção. Algo semelhante ocorre no processo psicanalítico, proposto por Jacques Lacan no seminário “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, em que Lacan aponta para a queda das identificações imaginárias que procuram abrigar com sentido o vazio, a fissura ontológica, que é o sujeito. Desta forma, podemos dizer que as imagens, que alienam o sujeito, cristalizam-no na ficção de ter uma unidade substancial que o faz permanecer, no tempo, idêntico a si mesmo.

⁵¹ BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. 17ª ed., SP: Ática, 1997, p. 176.

⁵² BARTHES, Roland. “O fantasma, não o sonho”. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, p.94

Assim justamente o que produz a queda das identificações imaginárias levadas até o limite estático de "tu és isto, tu és nada", é um efeito de verdade. Esta verdade, que introduz o fim da análise, lhe revela que o seu ser é nada. Que qualquer tentativa de se afirmar eternamente numa imagem que o defina é uma ficção que o defende do vazio do seu ser.⁵³

A constatação do grau zero das significações parece também ser o tema de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*⁵⁴. Já no início a personagem-título nos é apresentada como sendo um amanuense que trabalha na Secretaria dos Cultos, na seção de “alfaias, paramentos e imagens”, onde é responsável por decidir coisas irrisórias como “o número de setas que devia ter a imagem de São Sebastião” ou quantas salvas de tiros um bispo deve receber. Exercendo a função de preencher o mundo vazio de significados, criar *imagos*, fixar um significante, Gonzaga de Sá sempre procura, desta forma, eliminar o grau zero. Sua função única é nomear, atribuir sentidos, porém tal função é descrita pelo narrador como sendo, de fato, insignificante, uma vez que, segundo Barthes, “fazer sentido é muito fácil, toda a cultura de massa o elabora continuamente; suspender o sentido já é uma empresa infinitamente mais complicada, é, se se quiser, uma ‘arte’; mas ‘aniquilar’ o sentido é um projeto desesperado, na proporção de sua impossibilidade”.⁵⁵

Porém, quando não está na Secretaria dos Cultos, a insignificância dos significados preenchidos e fixos parece ser o tema principal das conversas de Gonzaga de Sá com seu amigo Machado, narrador da história. Tal narrativa gira basicamente em torno de um caminhar quase incessante pelas ruas do Rio de Janeiro. Numa das tantas falas que expõe o ‘grau zero’, Gonzaga diz:

Nós, os modernos, nos vamos esquecendo que essas histórias de classe, de povos, de raças, são tipos de gabinete, fabricados para as necessidades de certos edifícios lógicos, mas que fora deles desaparecem completamente: – Não são? Não existem. Compreende-

⁵³ Cf. LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. In: *Escritos*. RJ: Jorge Zahar, 1998, pp. 96-103.

⁵⁴ Publicado em 1919. O próprio Lima Barreto considera este o seu mais bem acabado romance, segundo Osman Lins. (Cf. LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. SP: Ática, 1976, p. 36).

⁵⁵ BARTHES, Roland. “Literatura e Significação”. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leila Perrone Moisés. 3ª ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999, p. 177.

se a "esfera", o "cubo", o "quadrado", em geometria; mas fora daí, é em vão querer obtê-los.⁵⁶

Trabalhar para o Estado não impede a Gonzaga tecer uma série de questionamentos que expõem a ausência de conteúdos de certas significações.⁵⁷ Aliás, Policarpo Quaresma é subsecretário do arsenal de guerra, também funcionário do Estado. Ambos parecem figurar como 'máquinas de guerra', para usarmos um termo que Gilles Deleuze e Félix Guattari descrevem em *Mil Platôs*. As máquinas de guerra são antagônicas, habitam e ao mesmo tempo agem contra o aparelho de Estado.⁵⁸ Contudo, diferente de Gonzaga, Quaresma no início não tem consciência do fracasso que desencadeará seu 'engajamento' na procura de uma essência da pátria. Este último desconhece a possibilidade de um grau zero, chega, porém, por fim a ele operando, no romance, de certo modo, como 'devir máquina'.

O interessante é que tal noção, de grau zero, não leva as personagens, não as rebenta, a um fim conclusivo ou a uma utopia de outro território.⁵⁹ Quaresma, como

⁵⁶ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 575.

⁵⁷ Num momento da narrativa, seu amigo Machado, após tantas conversas com Gonzaga, tece um pensamento semelhante àquele de Quaresma. Machado diante de um desfile militar, pensa: "Passaram aos meus olhos lisas faces negras reluzentes, louros cabelos que saíam dos capacetes de cortiça; homens de cor de cobre, olhar duro e forte, raças, variedades e cruzamentos humanos se moviam a uma única ordem, a uma única voz. Tinham, os seus pais, vindo de paragens longínquas e das mais desencontradas regiões do globo. Que motivos ocultos, sob a grosseria dos fatos históricos, explicavam essa estranha impulsão e aquela mesma obediência a um mesmo ideal e a uma mesma ordem?" (BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 619-620).

⁵⁸ "Do ponto de vista do Estado, a originalidade do homem de guerra, sua excentricidade, aparece necessariamente sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado... [...]. Porém, restituída a seu meio de exterioridade, a máquina de guerra se revela de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem. Dir-se-ia que ela se instala entre as duas cabeças do Estado, entre as duas articulações, e que é necessária para passar de uma à outra. Mas justamente, 'entre' as duas, ela afirma no instante, mesmo efêmero, mesmo fulgurante, sua irredutibilidade". E ainda: "Acuado entre os dois pólos da soberania política, o homem de guerra parece ultrapassado, condenado, sem futuro, reduzido ao próprio furor que ele volta contra si mesmo". (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). Vol. 5. SP: Editora 34, 2002, p. 12-16).

⁵⁹ Nos romances de Lima Barreto as personagens não se unem em prol de uma causa ou de uma utopia, como assinala Osman Lins. Este afirma que em Lima Barreto "as personagens nunca se entrelaçam. Contíguos e sós, integram esta composição anômala e um tanto monstruosa, onde várias unidades isoladas - ignorantes ainda da própria solidão -, apenas se deslocam". (LINS, Osman. *O espaço romanesco*. SP: Ática, 1976, p. 34).

vimos, morre na prisão, sabendo que tudo que acreditava era nulo; Gonzaga antes de morrer diz a um amigo:

O que tenho de fato, é aborrecimento, é tédio; sofro em me sentir só; sofro em me ver que organizei um pensamento que não se afina com nenhum...Os meus colegas me aborrecem...[...] Pensei que os livros me bastassem, que eu me satisfizesse a mim próprio...Engano! As noções que acumulei, não as soube empregar nem para a minha glória, nem para a minha fortuna...Não saíram de mim mesmo...Sou estéril e morro estéril...⁶⁰

Então não é nem este que aí está, nem outro utópico, mas sim o neutro que nos interessa, pois do mesmo modo, ao próprio ato literário cabe instaurar perguntas e não se engajar no mundo, e assim não é só a pátria que advém fantasma, mas todo o sentido passa a ser considerado neutro (*ni autre*).

Neutro sería el acto literário que no es ni de afirmación ni de negación y que (en un primer momento) libera el sentido como fantasma, obsesión, simulacro de sentido, como si lo propio de la literatura fuese ser espectral, no porque fuera acosada por si mismo, sino porque llevara lo previo a todo sentido que sería su obsesión, o más fácilmente porque se redujera a no ocuparse de nada sino de simular la reducción de la reducción, ya sea fenomenológica o no y así, lejos de anularla (incluso si a veces lo aparenta), acrecentándola, de acuerdo con lo interminable, con todo lo que la abandona y la rompe.⁶¹

A ausência de sentido do mundo não leva as personagens à procura de um pré-sentido, “uma origem do mundo, da vida, dos fatos, anterior ao sentido”, como dirá Barthes. Na sua literatura, diferente do que ocorre em seu discurso em primeira pessoa,

⁶⁰ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 622.

⁶¹ BLANCHOT, Maurice. “Rene Char, y el pensamiento de lo neutro”. In: *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 479.

Lima Barreto indica, então, que “é preciso atravessar, como o percurso de um caminho iniciático, todo o sentido, para poder extenuá-lo, isentá-lo”.⁶²

Por um lado, em sua fala sobre a literatura é comunicado um projeto, é dada uma atribuição cabal à escritura, por outro, na escritura ficcional, pelo menos naquelas que estudamos aqui rapidamente, parece dar-se um levantar de questões, uma tentativa de exposição do grau zero ou do neutro. Porém, é possível pensar que tal exposição possa, de certa maneira, não estar tão afastada de seu propósito, de sua proposta literária. Não há como saber se Lima Barreto cria que a exposição do grau zero ou do neutro pudesse produzir algum efeito no ‘real’, ou provocasse em seus leitores alguma comoção. Mas é possível detectar uma fala profética da personagem Olga – que tinha afinidade com o padrinho Quaresma, após tentativas de libertá-lo da prisão e salvá-lo da morte. No último parágrafo de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, lemos:

Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas; viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar do campo... Tinha havido grandes e inúmeras modificações. Que fora aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima... Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros.⁶³

Maurice Blanchot escreve que na fala profética não é o futuro que nos é previsto ou dado, mas é o presente que é retirado, e toda a possibilidade de uma presença firme estável e durável. É uma fala desértica de uma voz que precisa do deserto para gritar e que nos desperta o medo e a lembrança do próprio deserto.

⁶² BARTHES, Roland. “A isenção de sentido”. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, p. 94.

⁶³ BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. 17ª ed., SP: Ática, 1997, p. 182.

A fala profética é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso. [...] A fala profetiza quando remete a um tempo de interrupção, um *outro* tempo que está sempre presente em todo tempo e no qual os homens, despojados de seu poder e separados do possível [...], estão, uns com os outros, na relação nua em que estavam no deserto e que é o próprio deserto, relação nua mas não imediata, pois ela é sempre dada numa fala prévia.⁶⁴

Podemos fazer uma analogia entre a fala profética da personagem Olga e da fala profética de crença em uma futura comunidade humana de Lima Barreto. Então poderá existir fala profética utópica? Maurice Blanchot nos diz que a fala profética não é utópica, ela nos remete a um exílio do deserto quando expõe uma experiência com o desconhecido, com aquilo que está por vir. Pois eles, Lima Barreto e Olga, falam do desconhecido como desconhecido, e partilham assim do que Maurice Blanchot chama de responsabilidade da fala, uma vez que essas falas não exercem qualquer poder, não querem tornar o desconhecido um conhecido, e sim preferem deixá-lo sendo infinito: “lo desconocido como desconocido es este infinito, y el habla de que lo habla es la habla infinita”.⁶⁵

A aparição da ‘ausência que significa’ (do grau zero/ do neutro) nos romances de Lima Barreto vincula-se a certo fracasso e não a uma possível formação de qualquer tipo de comunidade territorial futura. O que nos leva a crer que, se há alguma espécie de engajamento na literatura de Lima Barreto, em parte de sua ficção aqui vista, ele pode ser considerado como um ‘engajamento fracassado’, o qual, aliás, parece ser o único possível.⁶⁶ Contudo tal fracasso não é de modo algum pessimista.⁶⁷

⁶⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 115-117.

⁶⁵ (BLANCHOT, Maurice. “Rene Char, y el pensamiento de lo neutro”. In: *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 474).

⁶⁶ Cf. Barthes, “para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um *engajamento fracassado*, como um olhar fracassado sobre a Terra Prometida do real”. (BARTHES, Roland. “Escritores e Escreventes”. In: *Crítica e Verdade*. Trad. Leila Perrone Moisés. 3ª ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999, p. 35).

⁶⁷ Silviano Santiago, em um ensaio de *Vale quanto pesa*, comenta sobre o fim triste de Policarpo: “O pessimismo visceral do pensamento de Lima Barreto aflora [...]; o nosso Policarpo nada deixa de si, daí a ironia maior de seu nome”. Silviano supõe uma postura pessimista de Lima Barreto, como se, não sendo possível a visão ufanista, metafórica, não fosse possível nenhuma outra neutra. Como argumento, é usado uma interpretação dos sentidos do nome Policarpo Quaresma. “Policarpo” é, entre outras acepções exploradas pelo crítico, aquele que dá frutos. Mas, para Silviano Santiago há, sobretudo, ironia neste

A morte só surge, em ambas as narrativas, em paralelo à aparição do fantasma, do vazio que significa. A busca por compreender uma verdade (da comunidade nacional) na tentativa de trazê-la para mais perto do coração, como fez o filósofo Tito Lucrécio, encaminha Gonzaga de Sá, logo no início da narrativa, e Policarpo Quaresma, ao final, ao encontro com a morte, com a total solidão, total ausência de comunidade que antes almejavam encontrar. Ora, justamente esta impossibilidade de um encontro constitutivo com a posição de membros, unidades, da comunidade desejada, não viria a ser nada mais do que um encontro com aquilo que Blanchot, inspirado em Bataille, chamará de “comunidade inconfessável”?

Encaminada a la muerte, la comunidad ‘no se encamina como quien se encamina a su obra’. ‘No *opera* la transfiguración de sus muertos en alguna sustancia o clase de sujeto – patria, suelo natal, nación... falansterio absoluto o cuerpo místico...’. Salto algunas frases esenciales, y llego a esta afirmación que es para mí, la más decisiva: ‘Si la comunidad es revelada mediante la muerte del prójimo, es porque la muerte misma es la verdadera comunidad de seres mortales; su comunión imposible.⁶⁸

nome. "Quaresma", por sua vez, diz ele, significa penitência, uma espécie de coqueiro, além de um tipo de parasita. "É tanto o sinal que indica o caminho em vão do bode expiatório, como ainda o símbolo romântico por excelência da brasilidade ufanista que é o coqueiro." (SANTIAGO, Silviano. "Uma ferroada no peito do pé". In: *Vale quanto pesa*. SP: Paz e Terra, 1982, p. 174). Contudo é possível ver na junção dos dois nomes, um conotando positividade e outro negatividade (policarpo - muitos frutos e quaresma – dias que procedem a morte de Cristo) um modo de se tentar chegar a nem um e nem outro, ao neutro. Igualmente no romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* aparecem dois pólos, um de positividade (vida) e outro de negatividade (morte). Deixando agora a imaginação correr solta, podemos relacionar o nome Gonzaga há palavra ‘gonzo’ que em dicionário é definida como sendo a “combinação de duas peças metálicas, que, por intermédio de um eixo comum, se encaixam uma na outra, sendo uma fixada numa peça distinta e a outra móvel para permitir movimento em porta, janela etc.; dobradiça, bisagra”. Tal dobradiça-personagem faz esse movimento entre a vida e a morte e por isso habita ela também esse espaço inabitável que é o neutro, nem vida, nem morte, nem um, nem outro. Nesse espaço não há pessimismo. Em uma passagem inicial, logo no primeiro passeio dos amigos, Gonzaga parece lançar um enigma, conforme narra Machado, que pode ser a chave de leitura para este romance: “Gonzaga me perguntou, apontando o convento de Santa Teresa: - Sabes quem mora ali? - Freiras. - Mora também um conde, e creio que princesas. - Mortas? - Sim, mortos! Vês lá o sinal da morte? - Não; está sorridente e alegre. - E este casarão ali? - Está aqui, está desabando. - Morto, não é? Sabes por quê? Porque não guarda nenhum morto.⁶⁷ Os romances de Lima Barreto, aqui lidos, também guardam os mortos Gonzaga de Sá e Policarpo Quaresma, mas por este motivo não serão um casarão brutal e sem vida, pelo contrário. Sabe-se que após a quaresma também acontece a festa da ressurreição, não de uma outra comunidade territorial, mas de uma nova possibilidade.

⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. “Comunidad y desobra”. In: *La comunidad inconfessable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 1999, p. 35.

Ao morrerem conjurando a comunidade imaginada, não a vendo mais como uma verdade, as mortes, de Gonzaga e Quaresma, não operam, não fazem obra, pátria, nação...e nos colocam diante da única comunhão ainda impossível, que só pode se dar na morte. Aí então vemos que há no percurso de uma vida essa falta, esse vazio... Lima Barreto a solicitou, fez dela tema de seus escritos, a desejou apaixonadamente, mas ela permaneceu inaudita. Para Nancy, a comunidade jamais aconteceu, a sociedade não se fez sob a sua ruína. Nesse passo, o conceito de comunidade que ele tece, é uma espera, um acontecimento, uma profecia que poderá ainda ocorrer.⁶⁹

3.2 Roberto Arlt e a inoperância da sociedade revolucionária

Los que andan perdidos solo somos nosotros mismos, nosotros sobre quienes el 'vínculo social', nuestro invento, recae pesadamente como la red de una trampa económica, técnica, política, cultural. (Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, p. 33-34).

Roberto Arlt, filho de imigrantes, o pai alemão e a mãe austríaco-italiana, pertencia àquela geração, segundo Beatriz Sarlo, cujos pais não comentavam sobre o passado europeu. Em família, todavia, no espaço da casa, se falava mais alemão que castelhano, e os filhos ficavam restritos à vida que suas famílias levavam em bairros pobres.⁷⁰

⁶⁹ “Es en este sentido que la exigencia de la comunidad todavía nos es inaudita, que nos queda por redescubrir y por pensar”. (NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990, p. 49).

⁷⁰ Cf. SARLO, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998. Ao falar da professora Rosa Del Río, no primeiro capítulo.

Nas primeiras décadas do século XX a educação se expande e um novo público leitor aparece no cenário das cidades.⁷¹ Conforme Claudia Rio Doce, “os setores mais pobres da população e os filhos de imigrantes são beneficiados com os novos programas educacionais e formam um novo público leitor. Na verdade, nas bancas de jornal abundam as ofertas para estes leitores de classe média e baixa”.⁷²

Arlt sempre afirmava que havia estudado somente até o terceiro ano, sendo que completou a quinta série, como atesta Silvia Saítta. Segundo Martín Prieto, “escribir una novela y escribir castellano fueran dos aprendizajes simultáneos” para Arlt.⁷³ Porém, ao decidir não frequentar mais o estudo regular, ele se tornou um autodidata. Lia folhetins, manuais de invenção, livros de aventuras comprados em bancas de jornal, junto às leituras de Proust, Dostoievski, Baudelaire, Tolstoi, Nietzsche, entre outros, sendo que estas chegavam até ele através das edições populares, da editora Tor, com traduções duvidosas feitas na Espanha, conforme atesta Maria Paula Gurgel Ribeiro.⁷⁴

Esta visão de que Arlt lia somente autores estrangeiros, principalmente os russos, é bastante reforçada pela crítica. Porém, Maria Ribeiro esquece de apontar que Arlt também lia autores argentinos. Josefina Ludmer empreende um esforço contrário ao traçar uma genealogia em busca de um pai literário argentino para Roberto Arlt, que seria o “não-lido” Soiza Reilly, responsável por publicar o primeiro texto de Arlt, que o buscou aos 16 anos de idade.⁷⁵

A biblioteca, no alto modernismo, está ligada à pedagogia e consequentemente à possibilidade de ascensão social, como destaca Raúl Antelo. Houve uma “apropriação material do livro como valor circulante” e isto construiu, conforme o crítico, “boa parte da estética” de Lima Barreto e Roberto Arlt. Entretanto, a literatura que eles elaboram

⁷¹ Conforme SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1988 e ZANETTI, Susana. “La biblioteca, entre traiciones y lecturas erróneas”. In: *La dorada garra de la lectura (lectores y lectores de novela en América Latina)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

⁷² RIO DOCE, Claudia. “Cultura de mescla: o flagrante da urbanização de Buenos Aires. In: *Anuário de Literatura UFSC*, n. 6, 1998, p. 48.

⁷³ PIETRO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006, p. 266.

⁷⁴ RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. *Tradução de Águas-fortes portenhas, de Roberto Arlt*. FFLCH/USP. [Dissertação de mestrado, 2001, p. 30].

⁷⁵ Ver o capítulo “uma genealogia literária ‘em delito’ através do ‘conto da entrega do primeiro manuscrito ao mestre’” em LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 281-327.

não se propõe pedagógica na medida em que provoca um mal-estar no próprio, um exílio no território, como já vimos com Lima Barreto no estudo anterior.

Tal característica faz com que a literatura por eles produzida opere também “*contra* a pedagogia modernista”, uma vez que se apropria desta própria pedagogia reconfigurando-a “à maneira pobre”, como sublinha Antelo. Neste sentido, ainda para o crítico, Lima Barreto e Roberto Arlt, ou melhor, a literatura deles está em um espaço intervalar quando se coloca “*contra* e a *favor*” da pedagogia modernista.⁷⁶

Com efeito, esta formação deformadora da “biblioteca do pobre” trouxe à escrita de Roberto Arlt uma característica impar, advinda de uma mescla da linguagem. Roberto Arlt unia a língua que era falada nas ruas dos subúrbios portenhos, o lunfardo,⁷⁷ à suas leituras e afirmava que este idioma era o mais verdadeiro. Dessa mescla somente poderia descender um idioma muito próprio:

Muitas vezes Arlt emprega termos do espanhol arcaico como *fabla*. [...] Arlt também faz uso das palavras do *argot*, dos dialetos italianos toscanos, lombardos e genoveses, principalmente, e da constante repetição de palavras – às vezes num mesmo parágrafo – e de uma intensa proliferação de significantes para um mesmo significado. Mas o estranhamento que o texto arltiano também produz está no uso do hipérbato, que o cronista resgata da literatura espanhola do século de ouro.⁷⁸

Segundo Ribeiro, o fato de utilizar uma linguagem coloquial não significa que Arlt reproduza a fala em sua literatura. “Muito pelo contrário, a partir da linguagem

⁷⁶ ANTELO, Raúl. “Labirintos da biblioteca do pobre”. In: *Outra Travessia, Revista de Literatura*. Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2005, p. 96-101).

⁷⁷ O lunfardo é a gíria rio-platense que tem origem vinculada aos ladrões, vagabundos e grupos marginais (lunfa – significa ladrão), que utilizavam uma espécie de código. Estava presente nos bairros periféricos, falado por imigrantes, rufiões, etc., e nos prostíbulos. Oscar Cesarotto explica que o prostíbulo era freqüentado por marginais, mas também pela classe trabalhadora, que para obter o que queria tinham que se adequar àquela fala local, de estilo dialetal, que aos poucos se disseminou na cidade. (CESAROTTO, Oscar. *Gira. Gira. O lunfardo como língua paterna dos argentinos*. Tese de doutorado. SP: PUC-SP, 1998, p. 83-89).

⁷⁸ (RIBEIRO, Maria Paulo Gurgel. *Tradução de Águas-fortes portenhas, de Roberto Arlt*. FFLCH/USP. Dissertação de mestrado, 2001, p. 38). Arlt também utilizava uma linguagem chamada *vesre*, que consiste em inverter as sílabas das palavras, tal como acontece com o francês no chamado *verlan*. Por exemplo, Arlt escreve *jovie* que, em *vesre*, quer dizer *viejo*. O *vesre* foi muito utilizado nos espaços marginais da Buenos Aires da virada do século XIX para o XX, e no teatro popular da época.

cotidiana ele reinventa uma língua literária, áspera, irônica, crua”.⁷⁹ Ricardo Piglia escreve que Arlt percebeu que a língua nacional não é um conglomerado.⁸⁰ O escritor definitivamente desafiava as regras do bem escrever não só quanto ao ‘desrespeito’ com a língua nacional, mas também desafiava o lugar de discussão dessa língua, que passa a ser agora no jornal diário e não na gramática ou em livros especializados.⁸¹ A discussão sobre a língua aparece misturada às discussões sobre a vida portenha, as transformações urbanas, etc.

Escribo en un idioma que no es propiamente el castellano sino el porteño. Sigo toda una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason... Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico, que yo llamo idioma, primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no leen ni leerá nadie.⁸²

Roberto Arlt ainda comenta, no mesmo texto, os motivos pelos quais escreve e quais seriam, de algum modo, suas “utopias literárias”. Arlt já parte do pressuposto de que escreve “en consideración a las cosas”, como sendo esta uma única maneira de fazer seus leitores se interessarem e, assim, de ele se aproximar da “alma dos homens”. Aqui nos aproximamos da idéia de Lima Barreto de literatura, como vimos no subcapítulo anterior. Porém, nos parece que Arlt se afasta de Lima Barreto quando deseja, através dessa aproximação, conquistar o “estímulo da multidão”. Quer dizer, não há mais em Roberto Arlt a mesma crença na linguagem e na literatura como aquilo que pode transformar a “alma dos homens”. Arlt espera somente, junto aos seus de leitores,

⁷⁹ RIBEIRO, Maria Paulo Gurgel. *Tradução de Águas-fortes portenhas, de Roberto Arlt*. FFLCH/USP. Dissertação de mestrado, 2001, p. 32.

⁸⁰ PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987, p. 125.

⁸¹ (PÉRSICO, Adriana Rodriguez. “Arlt: sacar palabras de todos los ángulos”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los Complementarios 11. Madri junho de 1993, p. 8). Pérsico, em nota, nos diz que a defesa de uma língua nacional é uma antiga discussão das elites argentinas, iniciada com a geração de 1837. Para saber mais sobre esta genealogia apresentada por Pérsico, ver o texto acima citado.

⁸² Nesta mesma aguafuerte Roberto Arlt celebra a liberdade que havia adquirido para escrever o que bem entendera em seu espaço no *El mundo*, e isto, escreve, em um país onde o “jornalismo açucarado” louva o lugar comum, “a frase rebuscada” e a “baboseira da erudição barata”. Semelhante à opinião de Lima Barreto, como já vimos anteriormente. (ARLT, Roberto. “Crônica N. 231. In: *Aguafuertes Portenhas – cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 1994).

viver as coisas e os momentos interessantes para todos, e “no hacer literatura...”, que ele denomina falsa porque “empolada” e “bem comportada”.

Arlt assim se afasta, em seu discurso, de qualquer elevação de um projeto ou crença na literatura, não apresentando qualquer “utopia literária”, no sentido antes definido. Esta utopia é substituída por uma fé em si mesmo, como podemos comprovar em outra passagem em que Arlt fala sobre sua relação com a escritura:

Tengo una fe inquebrantable en mi porvenir de escritor. Me he comparado con casi todos los del ambiente y he visto que toda esta buena gente tenía preocupación estética o humana, pero no en sí mismos, sino respecto a los otros. Esta especie de generosidad es tan fatal para el escritor, del mismo modo que le sería fatal a un hombre que quisiera hacer fortuna ser tan honrado con los bienes de otro como con los suyos. Creo que en esto los llevo ventaja a todos. Soy un perfecto egoísta. La felicidad del hombre y de la humanidad no me interesa un pepino. Pero en cambio el problema de mi felicidad me interesa tan enormemente, que siempre que lance una novela, los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma como resuelven sus problemas mis personajes, que son pedazos de mí mismo.⁸³

César Aira, no verbete sobre Lima Barreto, escreve sobre a existência de uma intenção social, e portanto moralizante, que estaria sempre presente na produção de Lima Barreto, e esta então seria responsável por um desequilíbrio de seu mérito literário. Contudo, não podemos deixar de perceber que em Lima Barreto, pelo menos nestes romances que estudamos acima, há também um projeto de exaustão do sentido que não pode ser qualificado como moralizante, mas deve ser entendido como um mecanismo que busca implodir toda moral.

Com relação a Roberto Arlt, no âmbito romanesco esta ausência de utopia permanece, principalmente quando se verifica que em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* conserva-se a descrença no Estado. Com estas narrativas já partimos do princípio de contestação à comunidade da lei, porém não podemos nos esquecer de que o perigo

⁸³ ARLT, Roberto apud DELGADO, Josefina (dir.). *Roberto Arlt – El cross en la mandíbula*. (Colección protagonistas de la literatura argentina – La Nación). Buenos Aires: Aguilar, Taurus, Alfaguara, 2006, p. 122. (grifo nosso)

ainda persiste quando se procura armar outra comunidade paralela que acaba reproduzindo, em outro lugar, os mesmos princípios daquela primeira.

Los siete locos é um extenso relato de três dias e três noites na vida de Augusto Remo Erdosain.⁸⁴ O romance inicia com um fato já ocorrido. No início do primeiro capítulo, intitulado “Sorpresa”, temos novamente, como no *El juguete rabioso*, “un mundo que de pronto cayera encima de nosotros”. Ficamos logo sabendo que Remo cometia pequenos furtos ao caixa da Companhia Açucareira em que trabalhava como cobrador. O romance inicia com uma espécie de titubeação, porém logo o mundo pronto despenca: “Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde”.⁸⁵

Ao ser descoberto o roubo, Remo é forçado a buscar um modo urgente para pagar sua dívida, em meio a isto, é abandonado pela esposa. Esta situação desesperadora faz com que Erdosain se torne uma espécie de delirante na cidade à espera de milagres, como ser resgatado por uma ‘ricaça’ apaixonada, ou despertar a piedade de um aristocrata portenho que, do conforto de sua confortável casa, o miraria perambulando pelas ruas.⁸⁶ Cansado de delirar, Remo descobre que existe como negação: “Sé que

⁸⁴ Blas Montoro nos lembra que Erdosain leva o nome de Augusto, o divino, primeiro imperador de Roma, e de Remo, um dos fundadores míticos de Roma (Rômulo e Remo, amamentados pela loba). (Cf. MONTORO, Blas. “El astrólogo y la muerte”. In: Cuadernos Hispanoamericanos. *Roberto Arlt - Los Complementarios 11*, Madrid, julio/1993, p. 93-94). Quanto à Erdosain, Josefina Ludmer, por sua vez, remete à Thomas Edison, o inventor, tal qual Erdosain que na novela é responsável pelo desenvolvimento de armas químicas. (Cf. LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 453). A figura do inventor perpetua a idéia de um homem que controla toda a maquinaria da modernidade, quer dizer, tal qual um imperador controla seu império. Esta idéia de que o homem pode ser ator da invenção do novo, segundo Florian Nelle: “Se trata, pues, de una visión completamente anacrónica. Lo demuestra el ejemplo del mismo Edison. A partir de los años noventa del siglo XIX el “Wizard de Menlo Park” – como se lo llamaba después la invención del fonógrafo – figuraba sobre todo como proyección imaginaria del *self-made-man*, ese fantasma colectivo que servía para definir la noción norteamericana en la era de Theodore Roosevelt. Sin embargo, las innovaciones técnicas de Edison no se debía a la fuerza creadora de un individuo prometeico, sino que eran el resultado de una industrialización del pensamiento por parte suya. Las innovaciones técnicas reales de Edison fueran, a partir de 1900, mínimas en relación a la fuerza creadora que le adjudicaba”. (NELLE, Florian. “Roberto Arlt y el gesto del teatro”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 135).

⁸⁵ ARLT, Robert. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 21.

⁸⁶ Segundo Claudia Rio Doce, “o espaço tecnológico é o espaço da modernidade, mas também o espaço da ascensão social e mudança cultural. Desta forma, é notável o número de inventores ou aspirantes a inventor que esperavam enriquecer de uma hora para outra através do sucesso de alguma engenhoca”. (RIO DOCE, Claudia. “Cultura de mescla: o flagrante da urbanização de Buenos Aires. In: *Anuario de Literatura UFSC*, n. 6, 1998, p. 48).

existo así, como negación. Y cuando me digo todas estas cosas no estoy triste, sino que el alma se me queda en silencio, la cabeza en vacío”.⁸⁷

As cidades então se revelam como paisagem para este homem aniquilado, e passam a ser consideradas – como diz El buscador de oro, um dos membros da sociedade secreta, para Erdosain –, “los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía”.⁸⁸

Desta maneira, o acolhimento passa a ser buscado entre os seus (os criminosos), pois para Erdosain: “solo el crimen puede afirmar mi existencia, como solo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra”.⁸⁹ Ele acaba então se filiando a uma sociedade secreta e revolucionária, que tem como líder o Astrólogo. Este, através de seus discursos poderosos, e por vezes contraditórios, exercia um controle retórico sobre todos os membros da sociedade, que tinha como objetivo dominar o mundo. Tal projeto seria financiado por uma futura rede mundial de prostíbulos, comandada pelo cafetão Haffner, também conhecido como Rufián Melancólico.

O dinheiro para pôr em prática os planos da comunidade viria primeiramente através do seqüestro do primo de Elsa, ex-esposa de Remo, Barsut, o mesmo que denunciara Erdosain à Companhia Açucareira, e ainda depois o esbofeteara. *Los siete locos* encerra ao descobrirmos – através do Comentador, personagem e narrador intermitente presente nas notas de rodapé – que Barsut, supostamente assassinado pelo Astrólogo, na verdade, permanecia vivo.

Esta figura do Comentador, também uma invenção de Roberto Arlt, está entre o personagem secundário e o narrador onisciente, ao mesmo tempo em que não é nem um, nem outro, porém não é nadaneutro. Em notas esta personagem-narrador comenta alguns acontecimentos da narrativa, antecipando alguns deles e até revelando outros, como o não assassinato de Barsut. Neste passo, como dissemos, o Comentador não é neutro, uma vez que, tal como um cronista, ele se compromete em dizer a ‘verdade’, ou fazer da ficção algo crível. Conforme Josefina Ludmer, o comentador, com efeito,

⁸⁷ ARLT, Robert. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 114.

⁸⁸ (Idem, p. 225). As personagens desses dois romances de Roberto Arlt têm mais de um nome ou têm um apenas um de título, como é o caso de El buscador de oro. Josefina Ludmer aponta isto como uma forma de criar contraste com os homens comuns. (Ver LUDMER, J. Op. Cit., p. 451).

⁸⁹ Idem, p. 115.

trabalha do mesmo modo que o Estado ao fazer da ficção a ‘verdade’, e por este motivo podemos ver ambos, o comentador e o lei, como estando lado a lado.⁹⁰

A segunda parte da narrativa, *Los Lanzallamas*, que inicialmente Arlt intitulou *Los monstruos*,⁹¹ é a continuidade do destino das personagens. Nele acompanhamos: a queda de Erdosain em uma monstruosa angustia que o leva ao suicídio; a fuga do Astrólogo⁹² com Hipólita, – após o primeiro enganar Barsut com moeda falsa e abandonar a sociedade secreta; a ida e Barsut para Hollywood que, após denunciar a sociedade secreta à polícia, se torna um ator de cinema, etc.⁹³

Nestes romances, a sociedade secreta funciona como a outra face da mesma moeda. Temos uma espécie de tentativa de fundação de um outro Estado, um contra ou anti-Estado. Nesta falsificação do Estado ‘verdadeiro’, executado por um outro agente, em outro tempo, existe a tentativa de se fugir da ordem que impera. Então, se forma outra ordem que se revela, em sua trama exploratória, tão cruel e austera quanto àquela que a antecedia, pois a mesma não foge do paradigma da comunidade da lei, do Estado. Ou seja, a sociedade secreta fundada em paralelo à sociedade do Estado, ao desejar

⁹⁰ (Cf. LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 434-435). Para saber mais sobre esta invenção de Arlt, da personagem-comentador, ver também: CAPDEVILA, Anália. *Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad*. "Los siete locos-Los lanzallamas: fracturas del verosímil realista. Los oficios del comentador". In: *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 231-233.

⁹¹ No epílogo, em nota, Arlt nos escreve: “Dada la prisa con que fue terminada esta novela [...], el autor se olvidó de consignar en el prólogo que el título de esta segunda parte de *Los siete locos*, que primitivamente era *Los monstruos*, fue sustituido por el de *Los lanzallamas* por sugerencia del novelista Carlos Alberto Leumann, quien una noche, conversando con el autor, le insinuó como más sugestivo el título que el autor aceptó. Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras el autor estaba redactando los últimos capítulos” (ARLT, Roberto. *Los Lanzallamas*. Barcelona: Montesinos, s/d, p. 303). Josefina Ludmer, em *O corpo do delito*, adota o título inicial dado por Roberto Arlt, e se refere continuamente à *Los monstruos*, ao invés de *Los lanzallamas*.

⁹² Anália Capdevila comenta que “el Astrólogo parece ser uno de los pocos personajes del ciclo capaces de sustituir un proyecto por una actuación, sólo que su actuar es un prometer”. Através do Astrólogo, Arlt põe em evidência uma mescla de discursos políticos, filosóficos e ideológicos com os quais estava familiarizado: “del irracionalismo a lo Barrès tanto como del anarquismo, del nihilismo de Nietzsche o Dostoiévski así como del fascismo de Mussolini, y también, de los discursos del cambio, como el socialismo o el comunismo, y de las visiones del mundo sustentadas por el futurismo o el expresionismo, para dar solo algunos ejemplos. De ellos toma Arlt el contenido, algunos temas y motivos, desprendiéndolos de la lógica argumentativa en que aparecen, y los combina según una nueva lógica, la del disparate o el delirio. El efecto principal de este procedimiento es la puesta en evidencia – otra vez, por vía de la exageración y del exceso – del recurso de funcionamiento básico de cualquier discurso, el de la persuasión. La persuasión por el delirio, el encanto de la promesa que siempre es promesa, que nunca se cumple, la seducción de las grandes mentiras”. (Idem, p. 234-235)

⁹³ Josefina Ludmer destaca o fato de que as representações derivam da tradição cultural anarquista. “Por exemplo, a *prostituta* (Hipólita) como símbolo da exploração e hipocrisia burguesas; o *delator* (Barsut) como o que viola as normas da solidariedade das classes populares e é expulso do corpo político; o *ladrão* (Erdosain) como o que vinga o roubo da burguesia”. (LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 319).

rivalizar com esta, acaba reproduzindo-a de um modo também perverso. A filosofia do Astrólogo procura destruir o velho para construir uma nova vida mas, em meio a isto, sustenta ainda o senso de ordem progressista e modernizador que também está presente na filosofia do Estado argentino.

A personagem Erdosain aparece em um espaço onde o antes já houve, “e portanto aparece, de início como um segundo, como o que vem depois do principal: seu campo é o da secundariedade social, ou econômica, ou política”, como escreve Josefina Ludmer, ao procurar traços característicos do “conto” onde o delinquente é a personagem central.⁹⁴ O crime em Erdosain, segundo a crítica, teria a função de cortar a descendência com o Estado da lei, porém ao mudar de lugar, ele se associa a outra sociedade, esta com fins revolucionários.

Nessa dicotomia, Erdosain ignora uma terceira possibilidade, que não estaria nem na lei, nem do delito, mas no exílio como negatividade. El buscador de oro, personagem que também pertence à sociedade secreta, em certo momento identifica este lugar, mas não consegue enxergá-lo este como sendo um lugar que arma a “vida nova”: “¿Qué harina las fábricas, las casas de modas, los mil mecanismos parasitarios de la ciudad si los hombres se fueran al desierto... si cada uno de ellos levantara su tienda allá abajo?”. Para El buscador de oro a “vida nova” se estabelece através da sua filiação à sociedade liderada pelo Astrólogo: “¿Comprende usted ahora por qué estoy con el Astrólogo? Nosotros los jóvenes crearemos la vida nueva; sí, nosotros. Estableceremos una aristocracia bandida. A los intelectuales contagiados del idiotismo de Tolstoy los fusilaremos, y el resto a trabajar para nosotros. Por eso lo admiro a Mussolini”.⁹⁵ Assim, é visível que esta “vida nova”, na verdade, somente reproduz a velha.

O discurso que o Astrólogo profere procura instaurar ‘verdades’, e utiliza-se de outras ‘verdades’ para isto: do discurso religioso, científico, matemático, astrológico, etc. Ao final, como nos esclarece Josefina Ludmer, ele só poderia estar vendendo tais discursos, uma vez que encerra o romance fugindo com o dinheiro que financiaria a sociedade secreta, enquanto os outros, seus comparsas, se suicidam, são assassinados ou torturados pela polícia. Como escreve Ludmer:

⁹⁴ Idem, p 430.

⁹⁵ ARLT, Robert. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 224.

A política do Astrólogo é a “da verdade” (o dinheiro, com seus números e corpos) e a das crenças ou das “verdades” de sua época; (...) A Revolução ou conto da “verdade” do Astrólogo é também uma ficção das ciências ocultas do submundo que está “do outro lado” da fronteira da cidade, da verdade e da lei, do lado da simulação e do delito.⁹⁶

Josefina Ludmer caracteriza o Astrólogo como sendo um monstro, pois é pura cultura, ou seja, existe somente para ser lido: “um híbrido cujo corpo resiste a toda intenção de incluí-lo em qualquer estruturação sistemática ou taxonomia”.⁹⁷

O tema do monstro em Roberto Arlt surge, em Ludmer, através da leitura do importante ensaio “Arlt”, de César Aira, responsável por uma mudança de ponto de vista da até então consolidada “interpretação da crítica ideológica”.⁹⁸ Aira nos fala que a trama romanesca de Roberto Arlt se desenvolve a partir da explicação, onde a personagem cria a sua própria necessidade no discurso, e a expressão quer expressar-se a si mesma, proliferante. O monstro precisa se explicar, pois ele não tem pai, filiação, ele brota do nada, pois entre eles (o pai e o monstro) existe uma enorme dessemelhança. Segundo Célia Magalhães, o monstro pode ser entendido como o “resultado de uma desordem na imaginação materna que apaga a figura como modelo para o rebento que virá a ser”, por isso a ele só resta aparecer no mundo, sem filiação, exilado.⁹⁹

A necessidade de explicação é condição do monstro. Aira nos lembra ainda que nas ações banais existe sempre um segredo, uma vez que parece ser fácil encontrar razões para atos singulares; e difícil encontrá-las para atos corriqueiros. Sobre isto, Aira cita Paulhan: “un hombre que come carne de vaca no sabe porqué come carne de vaca; pero si abandona definitivamente la carne de vaca a favor de los salsifíes o las ranas no

⁹⁶ LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 455-456.

⁹⁷ Idem, p. 456.

⁹⁸ No próximo capítulo discutiremos melhor a mudança de ponto de vista que este ensaio César Aira provoca na crítica de Arlt, principalmente no que diz respeito à diferença de sua leitura com relação à de Ricardo Piglia. A leitura de Aira também se diferencia da crítica de Oscar Masotta, como veremos mais adiante.

⁹⁹ Segundo ainda Célia Magalhães, “as teorias de Aristóteles sobre a geração, as quais atribuem a criação do monstro à dessemelhança ou à falsa semelhança entre pai e filho, são, entretanto, aquelas que têm papel crucial na linha dominante de pensamento sobre a monstruosidade até o século XIX”. (MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 24).

hará sin inventar mil razones.”¹⁰⁰ Do mesmo modo, o monstro, representação da desordem e da diferença, é uma variação daquilo que antes pertencia à ordem do familiar.

Desta maneira, o monstro Erdosain também esboça uma ausência de interesse pela vida cotidiana, pela ação que se situa no relativo, e o romance se desenha como uma busca de um homem por realizar uma ação de um determinado tipo. Tal ato deveria ser certo e, com sua força, transformaria a vida. “Debía ser un acto seguro y brillante, altivo y certero como el rayo. ‘Rápido, un crimen que me caigo al vacío, decía Rimbaud’”.¹⁰¹

Como já dito anteriormente, Aira coloca o monstro ao lado desta proliferação de discurso – proliferação de linguagem que não cessa de se explicar. O monstro clássico representa, conforme nos lembra Daniel Link, em “Enfermedad y cultura: política del monstruo”, de *Literatura, Cultura, Enfermedad*, a desordem da classificação e da coleção, desordem também provocada pelo próprio Arlt, como nos fala Aira, no âmbito da literatura argentina. Através de sua leitura de Michel Foucault, Link nos afirma que o limite ou umbral que o monstro humano constitui entre ele e a natureza o coloca como exceção do natural, ao mesmo tempo em que o colocaria também como exceção do sistema jurídico. Tal predicado também se faz presente na própria etimologia da palavra monstro, como escreve Célia Magalhães:

A etimologia da palavra dá margem a tradições distintas mas complementares de interpretação da noção de monstro. Derivado do latim, *monstrare* (mostrar), o monstruoso na tradição de leitura do Renascimento significava o sinal ou a mensagem enviada por Deus, “demonstrando” sua vontade ou ira; ou do latim *monere* (avisar), a monstruosidade era associada com a visão profética de desastres futuros. Ainda em relação à etimologia da palavra, Calabrese ressalta que o *monstrum* é o espetacular, ou “aquele que se mostra para além da norma”, ele é também o *monitum*, ou o mistério de um aviso oculto da natureza para ser adivinhado pelos homens, sintetizando os dois significados de “monstro”: (...) o monstro é algo ou alguém para ser

¹⁰⁰ AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa* 7. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

¹⁰¹ MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1982, p. 19.

mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como aviso (*monere*).¹⁰²

A revelação do monstro, segundo Daniel Link, cala o sistema jurídico. “El monstruo ‘combina lo imposible y lo prohibido’: ‘a la vez que viola la ley, la deja sin voz’”.¹⁰³ E em Arlt só o monstro fala, só o suplemento tem voz, o Estado e a lei não têm porque explicar-se, são como as ações banais, estão sempre aí, como um segredo difícil de elucidar. Já o monstro necessita de um suplemento de explicação, como vimos através de Aira. A expressão excessiva do monstro cria uma enorme desidentificação, fazendo com o ele se contorça em transtornadas desfigurações de expressão e de corpo. Porém não é o discurso alucinado aquilo que o gera, porque agora sabemos que o monstro não é gerado, ele irrompe, se lança, aparece, surge repentinamente num mundo que já está aí disposto (o Estado, a lei), que já está aí sendo posto em discurso.

Erdosain é o monstro expressionista. No capítulo “Un crimen”, ao final de *Los siete locos*, a prostituta Hipólita, após escutar toda a lamentação angustiante de Erdosain, revela: “-¡Pero usted es un monstruo!”, e Erdosain responde:

– Ahora he llegado al final... Mi vida es un horror...Necesito crearme complicaciones espantosas...cometer el pecado. No me mire. Posiblemente... vea... las personas han perdido el sentido de la palabra pecado... el pecado no es una falta... yo he llegado a darme cuenta que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre. Aunque la vida de este hombre después del pecado se hiciera más pura que la del más puro santo, no podría llegar jamás hasta Dios. Yo voy a romper el débil hilo que me unía a la claridad divina. Lo siento. Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto...un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... sin uñas camina entre los hombres sin ser un hombre... su fragilidad horroriza al mundo que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Es lo que ocurrirá mañana a mí. Me alejare de Dios para siempre. Estaré solo en la tierra. Mi alma y yo,

¹⁰² MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 24-25.

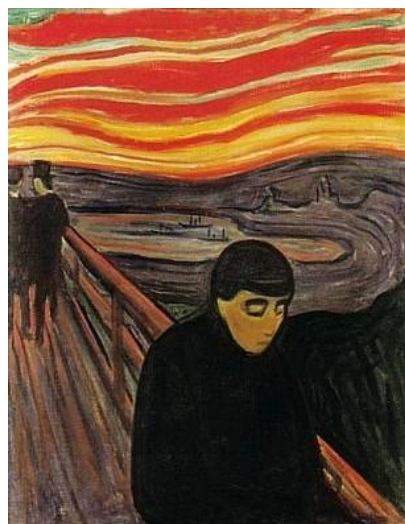
¹⁰³ LINK, Daniel. “Enfermedad y cultura: política del monstruo”. In: *Literatura, cultura e enfermedad*. BONGERS, W. & OLBRICH, T. (comps.). Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 250.

los dos solos. El infinito por delante. Siempre solos. Y noche y día... y siempre un sol amarillo. ¿Se da cuenta? Crece el infinito... arriba un sol amarillo y el alma que se aparto de la claridad divina anda sola y ciega bajo el sol amarillo.¹⁰⁴

Como vimos anteriormente, César Aira expande, extrapola a narrativa, e nos diz que Arlt é um autor expressionista, intrometido no mundo, sendo que o expressionismo é pura projeção, não há nada de subjetivismo na projeção expressionista, que se dá no contato entre sujeito/objeto e que, pelo contato violento, viscoso, opaco, anula esta oposição. “El artista está proyectado en el mundo, coloreándolo, deformándolo, deformándolo por su mera presencia, actuando como un reactivo químico sobre las formas. Y las formas son importantes, porque constituyen la sustancia de los signos. Sin ellas no habría arte y el mal del mundo no tendría cura”. Esta indistinção entre homem e paisagem, ou entre sujeito e objeto, faz com que tudo se transforme em um organismo monstruoso, vermelho contra vermelho, “en un medio de sangre donde todo se toca”.



Edvard Munch, *O Grito*, 1893.

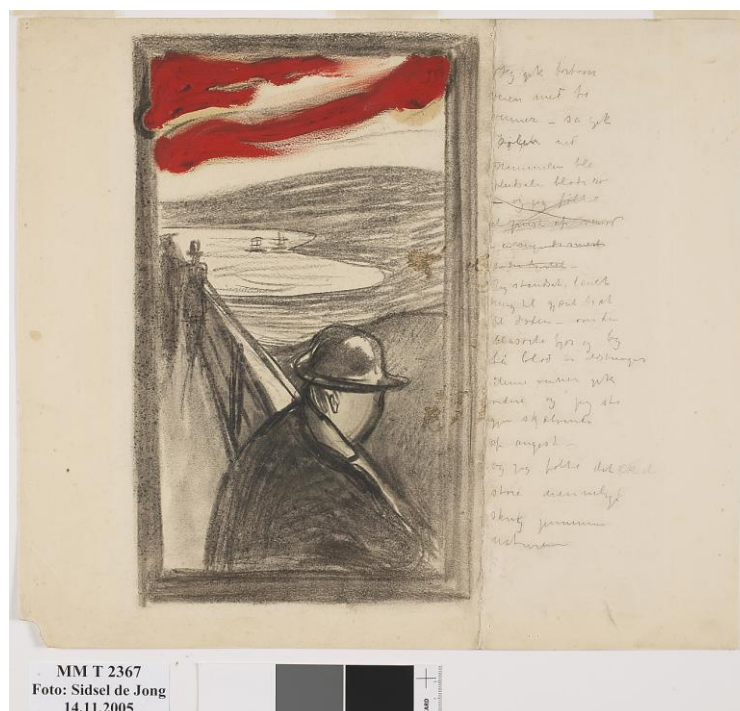


Edvard Munch, *O Desespero*, 1893/1894.

¹⁰⁴ ARLT, Robert. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 300.

A paisagem é um espaço projetivo, os autores do cinema expressionista falam de “beseelt Landschaft”, ou seja, paisagem da alma, como nos ensina Aira. Sabe-se que Edvard Munch quando pintou estas telas que copiamos acima, procurou expressar/projetar o céu como sangue. Em um trecho de seu diário, Munch descreve como *O Grito* irrompeu na paisagem: “I was out walking with two friends - the sun began to set - suddenly the sky turned blood red - I paused, feeling exhausted, and leaned on the fence - there was blood and tongues of fire above the blue-black fjord and the city - my friends walked on, and I stood there trembling with anxiety - and I sensed an endless scream passing through nature”.¹⁰⁵

A paisagem, o ambiente, se apresenta como um organismo, como um grande útero com seu sangrento céu, como “una contiguidad táctil, obscena, horrible”,¹⁰⁶ que nos contorce e se contorce em alucinantes tentativas de abortamento. O céu sangrento e orgânico se expressa, como podemos ver mais claramente neste estudo anterior que Munch realizou:



In: <http://www.munch.museum.no/media/docs/16-01-2007-dSkncuezchhxLsD.jpg>

¹⁰⁵ MUNCH, Edvard. Disponível em: <http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=15>. Acesso em: 12/12/2008.

¹⁰⁶ AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

No âmbito romanesco, ao invés de ver excesso de expressão, ou esse expressionismo – não é difícil encontrar ressonâncias entre as imagens verbais de Arlt e as imagens visuais de Edvard Munch – como vê/lê Aira,¹⁰⁷ Oscar Masotta assinala o silêncio como sendo característico destes romances de Arlt, como se os excluídos da moral dominante se recusassem a falar neste mundo em que “toda palabra es un juicio sobre la cosa nombrada y ellos prefieren entonces no hablar puesto que no tienen otra moral de la cual extraer los juicios sobre si mismos que la moral dominante”.¹⁰⁸

Esta oposição entre modos de leitura, uma que privilegia o silêncio (Masotta) e outra que vê excesso de expressão (Aira), aponta para um giro, elaborado pelo segundo, no princípio de leitura crítica da escritura de Arlt. Sabe-se que Oscar Masotta faz parte de uma tradição crítica argentina que elaborou uma abordagem ideológica à obra de Arlt. Masotta, em *Sexo y traición en Roberto Arlt*, explica a tortura e o exílio da personagem Erdosain, como dos outros integrantes da comunidade secreta do Astrólogo, por ele pertencer à classe média, que constitutivamente ocupa, para Masotta, um espaço fronteiro, pois não estaria junto às elites, nem aos excluídos. Masotta ainda atribui um cinismo a Erdosain, visto que ele teria consciência de que pertence à classe média. Ao abandonar a sua classe e partir para o setor dos humilhados, Erdosain não conseguiria então ser acolhido, pois ainda carrega a afetividade (para Masotta, uma característica da classe média), e permanece só, perambulando como um fantasma.

O crime, ainda segundo Masotta, apareceria como uma tentativa de alcançar o real e concretizar seu êxodo voluntário para o mal. Porém como este efetivamente não

¹⁰⁷ Obviamente esta relação com Edvard Munch é mais óbvia do que a relação que Aira faz com Marcel Duchamp, visto que Munch é considerado um dos pais do expressionismo. Já Marcel Duchamp é considerado por Aira, de modo anacrônico, um expressionista, quer dizer, Aira lê em Duchamp o ponto de culminação e evaporação do expressionismo, e o *Grande Vidro*, abandonado pela metade, passa a ser comparado com o *El amor brujo*, último romance escrito por Arlt, que depois passa a escrever teatro. Portanto, assim como o primeiro, também abandona sua arte. Marcel Duchamp viveu na Argentina durante alguns meses, entre setembro de 1918 até junho de 1919. Eduard Marquardt, em sua tese, nos lembra que, nesse período Duchamp se dedicou intensamente ao xadrez, mas ali também elaborou o *Pequeno Vidro*, espécie de protótipo do *Grande Vidro*. Considerando a analogia esboçada por Aira, e não um encontro efetivo entre Duchamp e Arlt, Marquardt então aponta uma semelhança curiosa entre o plano de funcionamento deste último e o “plano de la planta de fosfógeno” que Erdosain elabora, em *Los Lanzallamas*, para os ataques da sociedade secreta ao Bairro Norte. (ver MARQUARDT, Eduard (Trad.) “Arquivo – Textos Esparcos de César Aira”. *A Ética do Abandono – César Aira e a nova escritura*. (Tese de Doutorado) Florianópolis: BU/UFSC, 2008, p. 57).

¹⁰⁸ (MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1982, p. 27). Contudo, Masotta sabe que é impossível permanecer calado, e nos explica de onde surgiria esta proliferação de discurso e, paralelamente, estes monstros na narrativa de Arlt. Escreve Masotta: “Ni silencio absoluto – que es imposible – ni hablar – puesto que si se habla se está perdido - . La única salida entonces será hablar, pero exagerando esos juicios que la palabra hace pesar sobre sí”. (Idem, Ibidem).

acontece, a comunidade dos excluídos também não se concretiza. “Estos humillados que pertenecen por su extracción a la clase media, se alejan de ella e intentan convertirse al lumpenproletariado pero no terminan de hacerlo. Y como la conciencia que tienen con respecto a la clase de origen le impide de volver a ella, permanecen, por decirlo así, en el aire, son fantasmas, emanaciones; a fuerza de querer hundirse en lo real no consiguen más que trepar hacia el espíritu”.¹⁰⁹

Para Sandra Contreras, Aira arruína por dentro esta argumentação crítica ideológica de Masotta. Podemos identificar isto quando Aira nos faz compreender que o monstro só pode surgir do romanesco, não do romance ideológico – que parte de uma explicação histórica, sociológica, “y desemboca en el silencio” (podemos acrescentar aqui a crítica de Masotta) –, mas do romance que se dá sem a priori, sem origem. Para Aira: “los personajes de Arlt ganan un suplemento de tiempo explicándose, literalmente; [...]. Es más: para dar lugar a explicación, la invención debe nacer de un auténtico vacío de pensamiento o de discurso, y ese vacío es lo novelesco”.¹¹⁰

Aira ainda vai mais além, ao dizer que a origem do romance é o monstro e este é o romanesco na origem: “lo novelesco no puede persistir en su pureza de invención más allá de un instante, porque es la singularidad desnuda en el espacio-tiempo; la explicación debe hacerse cargo de inmediato. Lo novelesco, el Monstruo en si, es un ejemplo fugaz de humanidad, que tiende a la explicación como todo ejemplo tiende a aquellos de lo que es ejemplo”. E isto é o que Aira denomina romanesco puro, definido como sendo uma ação liberada da cadeia estímulo-reação. O que acontece passa a não ter mais explicação, o efeito não tem mais causa, no romanesco puro não há mais conhecimento como acontece no gênero policial, que o crítico/escritor denomina aberração artística.¹¹¹

Assim, no romanesco puro somente há percepção: “La percepción es el grito de horror, la carcajada del loco, el rayo destructor, el crimen”¹¹². Erdosain sente um prazer

¹⁰⁹ Idem, p. 33.

¹¹⁰ (AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008). Neste ensaio Aira claramente aponta Arlt como sendo um dos inspiradores de suas ficções. Sandra Contreras concorda e vê a escritura de César Aira como sendo herdeira do novelesco puro arltiano. (cf. CONTRERAS, Sandra. “El nacimiento del Monstruo”. In: *Las vueltas de César Aira*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2002, pp. 251-259).

¹¹¹ É evidente aqui uma crítica à Ricardo Piglia que discutiremos mais atentamente no próximo capítulo.

¹¹² AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

imenso em simular um estado de loucura, prazer que compara, segundo o Comentador, “al del hombre que habiendo bebido um vaso de vino finge que está borracho ante sus amigos, para inquietarlos”.¹¹³ É o que Roberto Arlt chama de “la voluntad tarada”. Esta “voluntad tarada”¹¹⁴, em *El Congreso de Literatura*, de Aira, se chama “efeito-rum”, como vimos no início do capítulo com a leitura de Susana Scramim. É uma forma de disponibilizar o presente, de alargá-lo, agigantá-lo, torná-lo monstruoso, porque o monstro é pura revelação, não há como escondê-lo, torná-lo secreto, ele é um “aí-desde-sempre”, nós é que fugimos dele, “el hombre se hace invible, para él y lo deja pasar a lo largo. El monstruo es invisible”,¹¹⁵ mas em Roberto Arlt e em César Aira nós o vemos e ele parece se chamar presente.

Desta maneira compreendemos que, ao contrário de Lima Barreto que opera com temporalidades, com fatos passados trazidos ao presente para pensar em um futuro profético, como vimos anteriormente, Roberto Arlt nos desvela um presente em intensidade, não há rememoração em sua ficção como também não acontece narração de fatos passados em suas crônicas. Quer dizer, estamos novamente nos deparando com uma concepção de tempo “aí-desde-sempre”, como nos ensinou Scramim anteriormente. Ou seja, não estamos mais no tempo histórico linear homogêneo e vazio, como Benjamin o denomina, mas em uma “temporalidade anacrônica do presente”, como escreve Scramim.¹¹⁶

Agora retomando o desenho/estudo de Edvard Munch, nos é reforçada a idéia de um céu uterino e orgânico, o homem em estado pré-natal é um exilado, um monstro exilado, mas isto não seria uma redundância? Neste espaço uterino, territorial, que rejeita o personagem, e que por ele é rejeitado, o homem é feto abortado, é um monstro perambulando com sua sensibilidade violenta, e que não pode regressar ao útero, à casa, ao acolhimento. Como não aproximar o exilado como pura negatividade (cf. vimos no primeiro capítulo) e o monstro?

¹¹³ ARLT, Robert. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 135.

¹¹⁴ O casual é recorrente nas novelas de César Aira. Em uma delas, a título de exemplo, *Un episodio en la vida del pintor viajero* “la voluntad tarada” irrompe do acaso, após a queda de um tremendo raio, em meio ao deserto argentino, sobre a cabeça da personagem Rugendas. Tal raio desfigura seu rosto, o transforma em um monstro, e a partir de então sucede também uma transformação no seu modo de pintar. O raio extasia Rugendas, o deslocando de seu eixo racionalista. (ver AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Chile: LOM Ediciones., 2002).

¹¹⁵ AIRA, César. “Arlt”. In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

¹¹⁶ SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 173.

Próximo à Aira, Osman Lins já indicara a presença do monstro na narrativa de Lima Barreto, como sendo derivado da solidão, do exílio das suas personagens. Lins escreve que em Lima Barreto “as personagens nunca se entrelaçam. Contíguos e sós, integram esta composição anômala e um tanto monstruosa, onde várias unidades isoladas - ignorantes ainda da própria solidão –, apenas se deslocam”.¹¹⁷ Daí nos surge outra questão: como não ver o monstro, e portanto o exilado, como aquele que solicita a comunidade?

O desespero de Erdosain, em *Los siete locos e Los lanzallamas*, em ser afetado e afetar, é o desejo de estar em comum, ser tocado e tocar, estar entre vários. “El contacto – la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión – es la modalidad fundamental del afecto”.¹¹⁸ Entretanto quando tocamos o outro, alcançamos o limite de outro corpo impenetrável.¹¹⁹ Erdosain quando se propõe e se dispõe ao crime deseja violar o outro, romper o limite e, segundo Roberto Espósito, “deseo de fusión o deseo de muerte constituyen la doble modalidad de la inquietud esencial que nos agita en nuestra finitud”.¹²⁰ Aí está Erdosain, tal qual Astier, diante de “un mundo que de pronto cayera encima de nosotros”: se cometer o crime corre o risco de perder-se; se não cometer o crime igualmente se destrói, no vazio em que o mundo ou a vida nos isola.

A questão que surge com Erdosain é: como tocar e ser tocado sem violar? Erdosain sabe que violar não é a resposta da felicidade/comunidade... Em um episódio de *Los siete locos*, isto se evidencia, ao nascer nele o desejo de violar algo, quando sozinho, caminhando pelas ruas, “uma embriaguez surda vai se apoderando de seus sentidos” (o efeito sem causa). Erdosain então pensa:

Quisiera violar algo. Violar el sentido común. Si por allí hubiera una parva le prendía fuego... Algo repugnante abotarga su rostro: son las expresiones torvas de la locura; de pronto mira un árbol, da un salto,

¹¹⁷ (LINS, Osman. *O espaço romanesco*. SP: Ática, 1976, p. 34). Sérgio Buarque de Holanda ao falar sobre o exílio em Lima Barreto, também escreve: “essa humanidade, despojada da 'situação normal', exilada do seu verdadeiro mundo, é que representa a matéria-prima de toda a obra de ficção de Lima Barreto”. (HOLANDA, Sérgio Buarque. “Prefácio”. In: *Clara dos Anjos e outras histórias*. RJ: Ediouro; SP: Publifolha, 1997, p.16).

¹¹⁸ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade enfrentada* – seguida de *Entre poder y fe*. Trad. Monica B. Cragolini, Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 51.

¹¹⁹ Neste senso não há penetração mesmo na relação sexual, quando esse limite somente é empurrado, pressionado, e não desaparece, segundo Nancy. (Cf. Idem, *Ibidem*)

¹²⁰ ESPOSITO, Roberto. *Nihilismo y comunidad*. In: ESPOSITO, R., GALLI, C. & VITIELLO, V. *Nihilismo y Política*. Trad. Germán Prosperi. Buenos Aires: Manantial, 2008, p. 39.

alcanza una rama, se aferra a ella y prendiéndose con los pies al tronco, ayudándose con los codos, logra encaramarse la horqueta de la acacia.

Le resbalan los zapatos en la corteza lustrosa, los ramojos le fustigan elásticamente el rostro, alarga el brazo y se coge a una rama, asomando la cabeza por entre la hojas mojadas. La calle, abajo, sigue en declive hacia un archipiélago de árboles.

Está arriba del árbol. Ha violado el sentido común, porque sí, sin objeto, como quien asesina a un transeúnte que se le cruzó al paso, para ver si luego puede descubrirlo la policía. Hacia el este, sobre lo verdinoso cielo, se recortan fúnebres chimeneas; luego, montes de verdura como monstruosos rebaños de elefantes rellenan los bajos Bánfield, y la misma tristeza está en él. No es suficiente haber violado el sentido común para sentirse feliz.¹²¹

A violação do sentido, ou mesmo a violação do outro, a audácia, a vida nova, não lhe dão outra sensação que a de se sentir vencido, desgraçado. Para tocar sem violar parece ser necessário acolher em si justamente o vazio que nos exila. O nada, o vazio, como vimos no capítulo anterior, alcançado através de uma ausência de subjetividade, ou de uma identidade encerrada em si, é condição de toque, de abertura, de *clinamen* ao outro, e portanto condição e consequência da comunidade, sua única maneira de ser, de se tornar. Como escreve Espósito, “la comunidad, en otras palabras, no está prohibida, oscurecida, velada, sino *constituida* por la nada”.¹²²

Ao nos revelar sua incompletude, seu estado pré-natal, Erdosain, de algum modo, também revela o desejo de *clinamen*, de se abrir ao nada, à surpresa do mundo, que só poderia nascer de algo que não é um sujeito, e “el Monstruo no es um Sujeto, no puede serlo”.¹²³ Porém Erdosain não encontra/toca o outro, o que tornaria a comunidade possível... Nancy nos elucida que a comunidade não é contra-poder, mas é “justamente el contrapeso del no-poder, es la fuerza de resistencia a la dominación, que no invierte a ésta sino que la llama y en cierto sentido la reconduce a su inanidad en términos de sentido”.¹²⁴

E assim nos é revelado que o outro que Erdosain (des)encontra se apresenta, na verdade, como uma farsa que vende um plano de sociedade secreta. Esta nada mais é do

¹²¹ ARLT, Robert. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 135.

¹²² Idem, *ibidem*.

¹²³ AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993. Disponível na íntegra em <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>. Acesso em: 20/01/2008.

¹²⁴ Cf. NANCY, Jean-Luc. *A comunidade enfrentada* – seguida de *Entre poder y fe*. Trad. Monica B. Cragnolini, Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 51.

que um contra poder que deseja suplantar o poder do Estado e, como vimos aqui, esta não é a intenção da comunidade, visto que o que está em jogo nela é apontar a inanidade de sentido do Estado, ou do que nela possa se espelhar.

Como vimos, a tal tarefa Roberto Arlt se dedicou intensamente, tal como Lima Barreto, porém desobrando/desoperando de outro lugar, ou seja, do outro lado da lei, ao lado da confrontação do Estado. E com isso nos ensinou que mesmo a intenção revolucionária é perigosa e que por esta razão também é preciso exaurir seu sentido.

Aqui o projeto da exaustão do sentido se amplifica e se completa. Arlt nos deixou seu recado: é preciso tornar inoperante não só o que ainda opera, mas também o que pode vir a operar... Somente partindo desta aprendizagem é que podemos vislumbrar a comunidade que vem..., mas para tal é preciso alcançar o exílio do ser, quer dizer, ser puro exterior. Giorgio Agamben elucida que exterior “não é um outro espaço situado além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – numa palavra: o seu rosto, o seu *eidos*. A soleira não é, neste sentido, uma outra coisa em relação ao limite; é, por assim dizer, a experiência do próprio limite, o ser-*dentro* de um exterior”.¹²⁵

Este ser esvaziado, necessário a comunidade, torna-se o ser qualquer, o ser neutro, e o ser que vem... Este ser não é nem universal, nem indivíduo incluído em uma série que o identifica, que o atribui identidade (escritor, negro, branco, argentino, brasileiro), mas é tomado independente de suas propriedades. Este ser tal – que até então estava escondido nesta condição de pertença, que a ele foi atribuída, ou que ele mesmo se atribuiu, mas que nem por isso torna estes predicados reais –, como ser qualquer “revela-se claramente: a singularidade exposta como tal é qual-*quer*, isto é, amável”.¹²⁶

¹²⁵ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 54

¹²⁶ Agamben explica que o ser singular é amável “porque o amor nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (o ser-louro, pequeno, coxo), mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (o amor universal): ele quer a coisa com todos os seus predicados, o seu ser tal qual é. Ele deseja o qual apenas enquanto tal – este é o seu particular feticismo”. Para Agamben, este é o ser que vem, o ser qualquer, o ser da comunidade que vem... (Idem, p. 11-12). Parece ser este o amor da comunidade que vem que Lima Barreto predica em um texto sobre a literatura, de agosto de 1916. “No mundo, não há certezas, nem mesmo em geometria; e, se alguma há, é aquela que está nos Evangelhos: amai-vos uns aos outros. Para atingir tão alto escopo, tudo serve; e, como São Francisco Xavier, todos nós, que andamos em missão entre hindus, separados em castas hostis, entre malaios ferozes e pérfidios, entre japoneses que se guerreiam feudalmente; todos nós, dizia eu, só devemos ter a divisa do santo: “Amplius! Amplius!” Sim; sempre mais longe!”. (BARRETO, Lima. “Amplius!”. In: *Prefácio - Histórias e Sonhos*. RJ: Garnier, 1990, p. 16).

4 A literatura como arma ou como “*cross en la mandíbula*” e a potência do mal escrito

*a quem tem pouco sobra diz a máxima
quem tem pouco acha muito no mínimo
tudo parece uma questão de escala
mas para ele é que é preciso graça
quem tem pouco tem que ser um tanto
artista tem que ser sábio do ínfimo
quem tem pouco quer não mais mas
outro quer quer tudo tudo o descortina*
(Marcos Siscar. A metade da Arte, p. 31)

No ensaio “Labirintos da biblioteca do pobre”, Raúl Antelo evoca a crônica “A biblioteca”, de Lima Barreto, em que o leitor diante do grandioso edifício da Biblioteca sente-se excluído, colocado à margem, e compara a situação deste leitor à própria condição de Lima Barreto escritor, uma vez que sua produção também é colocada fora da biblioteca nacional. Tal conjuntura, ainda segundo Antelo, seria reforçada e “recomendada pelos manuais e pela historiografia mais convencional”, o que faz a situação de exclusão perdurar por um longo tempo.

Possivelmente, podemos pensar que a exclusão ocorreu porque a literatura de Lima Barreto parece colocar em risco a perspectiva daqueles que, a partir de uma leitura muito própria, utilizam-se da literatura para buscar constituir e fortalecer uma integração identitária e territorial coesa –, tal como vimos, através da crítica de Abel Barros Baptista, sobre a apropriação de parte da crítica brasileira da leitura de Machado de Assis, lendo a produção deste como se existisse uma preocupação com o projeto de solidificação de limites, de construção da literatura nacional.

Diferente do que aconteceu com Machado, em que ocorreu uma apropriação da leitura, com Lima Barreto esta possibilidade de leitura crítica cerrada – que privilegia a pertença ao território e a busca por um traço identitário – parece se encontrar praticamente interdita, haja vista a presença da crítica incisiva e direta do escritor à

nação e ao nacionalismo. O próprio Lima Barreto declara, sem rodeios: “Não sou um nacionalista”. Esta frase aparece ao fim da crônica “A minha Alemanha”, escrito que foi finalmente resgatado, em 2004, por Beatriz Resende e Rachel Valença. Para Resende, esta declaração final, assim tão cabal, seria o motivo que levaria à exclusão desta crônica da primeira edição de *Obras Completas*, de 1956.¹

Desta forma, tal postura de Lima Barreto parece dificultar, ou impedir, a execução de uma leitura crítica que procure algum traço de nacionalismo ou de projeto nacional em sua escritura. Já que, como vimos até aqui, Lima Barreto, com efeito, provoca uma espécie de implosão desde dentro da propriedade, da fronteira, do território.

Assim nos parece sintomático, por exemplo, o fato de Antonio Candido, – no ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, de *A Educação pela noite & outros ensaios* – debruçar-se na leitura de um trecho do diário de Lima Barreto, deixando de lado sua literatura. Candido ressalta que esta última é resultado das circunstâncias da vida de Lima Barreto, o que caracterizaria a “concepção empenhada” da literatura do autor, e ainda favoreceria a “expressão escrita da personalidade”, o que “pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista”. Tal ‘personalismo’ de Lima Barreto, o tornaria, ainda para Candido, “um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, freqüentemente incapaz de transformar o sentimento e a idéia em algo propriamente criativo”.²

Neste viés, nos parece que “a falta de criatividade” de Lima Barreto, e não a dificuldade ou impossibilidade de se realizar a leitura cerrada de sua obra, seria o fator chave que o excluiria do edifício crítico pendular que Antonio Candido ergueu para

¹ Beatriz Resende, em “Sonhos e mágoas de um povo”, sobre esta crônica de Lima Barreto até então esquecida, nos explica que “não parece possível que o texto tivesse permanecido desconhecido. A crônica fora publicada com a assinatura do autor, em fase do periódico disponível à consulta e teria sido identificada sem maiores problemas. Parece-nos que, na apaixonada intenção de ver o autor finalmente reconhecido como literato, na vontade de recuperar sua imagem denegrida por vários de seus contemporâneos, os organizadores podem ter preferido não trazer a público afirmação tão radical como ‘não sou nacionalista’, especialmente nos anos de JK, momento de volta a um nacionalismo feito de entusiasmo e confiança no futuro que cercou a construção de Brasília. Uma afirmação como esta, naquele momento, poderia gerar má compreensão, inibindo a aceitação buscada”. (RESENDE, Beatriz. “Sonhos e mágoas de um povo”. In: *Toda Crônica*. RESENDE, Beatriz & VALENÇA, Raquel (Orgs.). Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 13).

² CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca, o espelho”. In: *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 82-83.

sustentar a “nossa literatura”.³ Ao ser julgado dessa forma, Lima Barreto e seus escritos estão como a personagem de Kafka, do conto “Diante da lei”, para eles só restaria um tipo de inclusão, como escreve Antelo: a de pertencer ao “grupo dos rebeldes, dos bastardos da literatura”.⁴

Esta atribuição da crítica de que na narrativa de Lima Barreto e Roberto Arlt ‘falta algo’, gera um incômodo. Frequentemente este ‘falta algo’ é justificado como decorrente de uma ‘má formação’, de uma carência ou falta de tempo, visto que ambos precisavam trabalhar com a escritura para sobreviver. Tal pensamento se perpetuou, derivando em uma espécie de tradição crítica da leitura dos romances de Arlt e Lima que, num primeiro momento, proliferou em chave autobiográfica.⁵

Ainda em vida eles mesmos tiveram que lidar com as críticas negativas. A título de exemplo, vale lembrar o que disse Elias Castelnuovo, quando recusou os originais de *La vida puerca*, acerca da escritura de Arlt, segundo Martín Prieto:

Para Castelnuovo, decir que Arlt ‘no sabía gramática significa un elogio. No sabía siquiera poner una coma para separar un párrafo de otro y difícilmente acertaba a colocar en su lugar una zeta o sacar de su sitio un hache’. Además, recuerda Castelnuovo, ‘empleaba muchas palabras cuyo sentido ignoraba y otras que no se las podía encontrar en ningún diccionario de habla castellana, seducido únicamente por el

³ Antelo nos lembra que para os defensores do realismo, como Carlos Nelson Coutinho, “era necessário incluir Lima Barreto no cânone nacional e, portanto, eles propõem uma trama genealógica entre Manuel Antônio Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto (mesmo considerando o rechaço de Lima Barreto pelo velho Machado, i.e. violentando a leitura de Lima Barreto). Tal é a posição de Carlos Nelson Coutinho em *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, preocupado por ‘diluir las segmentaciones y la heterogeneidad que pondrían en peligro la coherencia y la cohesión que se reclama a la literatura nacional, através de un hilo conductor que ordene el labirinto’, preocupação compartilhada também por Antonio Candido, quando articula a continuidade a razões históricas, marcada por um *ethos*, por um imperativo que se estenderia até o presente”. (ANTELO, Raúl. “Labirintos da biblioteca do pobre”. In: *Outra Travessia, Revista de Literatura*. Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2005, p. 91).

⁴ Idem. Ibidem.

⁵ No Brasil, segundo Luiz Almeida, “quando José Veríssimo chamou a atenção para o caráter pessoal de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* também estava determinando o caminho que a obra de Lima Barreto seguiria junto à crítica acadêmica. Primeiro com Ronald de Carvalho, depois com Afrânio Coutinho e Antonio Candido e seguindo por Wilson Martins até os dias recentes. Independente do caráter analítico que cada tendência emprega, sempre é realçado o seu autobiografismo”. (ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. *Lima Barreto – o Cânone e o Bêbado*. Florianópolis: 1997. 151 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 8). Na Argentina, Raúl Larra, publicou em 1950 o primeiro livro sobre a obra de Arlt com uma leitura em chave autobiográfica, *Roberto Arlt, el torturado*, e organizou no mesmo ano a reedição de sua obra completa em oito tomos. Porém, não podemos esquecer que os feitos de José Veríssimo e Raúl Larra, no Brasil e na Argentina respectivamente, têm um valor histórico fundamental por abrirem caminho para a circulação e leitura da obra de Lima e Arlt.

embujo de su sonoridad'. Por lo tanto, 'si le gustaba la música de un vocablo, solía intercalarlo en su léxico, a menudo sin haber asimilado aún su real significación, Describiendo el rostro de una virgen, por ejemplo, decía *el cuévano de sus ojos*, y describiendo las andanzas de una ramera, decía *la desgraciada morcona*. Y *cuévano* quiere decir *canasto*, y *morcona* no quiere decir *nada*. Y menos *ramera*. Probablemente quisiera decir *moscona*'.⁶

Lima Barreto também sofrera o mesmo tipo de crítica. Como vemos no artigo publicado em *A Notícia*, em julho de 1916, onde Antonio Torres escreve: “O sr. Lima Barreto escreve mal, diga-se logo, escreve mal. Escreve mal neste sentido que a sua frase é mal cuidada, incorreta perante as soleníssimas regras da Gramática”.⁷

Às acusações de escrever mal, Arlt responde: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia”.⁸ Ele defende ainda o exercício de uma literatura como um golpe de boxe, como um *cross en la mandíbula*.⁹ Lima Barreto, do mesmo modo, também procura elaborar uma escritura que esteja ao alcance do público. No prefácio do livro *Histórias e Sonhos*, temos a resposta do escritor para uma crítica que o acusava de utilizar os processos do jornalismo, à qual ele responde: “eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias”.¹⁰ E por este motivo esta literatura é como arma, agressiva: “Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi; (...). Não é isso que os nossos dias pedem; mas uma literatura militante para maior glória da nossa espécie na terra e mesmo no Céu”.¹¹

Ambos tinham a escritura como meio de ganhar a vida, Lima Barreto conciliava a função de funcionário público e de escritor de jornal para amparar a família. Arlt se

⁶ PIETRO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006, p. 267.

⁷ TORRES, Antonio apud PENTEADO, Alice Áurea. “Leitura e percepção estética: Recordações do escritor Isaias Caminha de Lima Barreto”. In: *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 18, 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/limabar2.html>. Acesso em: 23/06/2007.

⁸ ARLT, Roberto. “Palabras del autor”. In: *Los lanzallamas*. Barcelona: Montesinos, s/d, p. 7.

⁹ Idem, p. 8.

¹⁰ BARRETO, Lima. “Amplius!”. In: *Prefácio - Histórias e Sonhos*. RJ: Garnier, 1990, p. 16.

¹¹ Idem, *ibidem*

dedicava a escrever para sua coluna diária no *El Mundo*, o que o sustentava, mas sem excessos. Esta dupla jornada, essa dedicação às artes e, ao mesmo tempo, à sobrevivência, suscita a discussão sobre “a relação entre o ‘ordinário’ do trabalho e a ‘excepcionalidade’ artística”. É possível pensar sobre o que escreve Jacques Rancière, na última parte de *A partilha do sensível*, em que remonta essa relação através de uma discussão platônica sobre a *mimesis*, uma vez que o fazedor de *mimesis* é um ser duplo que perturba a partilha do sensível, visto que na *polis* cada um só deve fazer uma coisa, exercer uma só função, fundamentada pela justificativa da ‘ausência de tempo’.

Ou seja, aquele que faz *mimese* traz o problema de tornar público o que faz, repartilhando o sensível, como escreve Rancière: “o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública (...) E do ponto de vista de Platão, a exclusão do fazedor de *mimesis* vai de par com a constituição de uma comunidade onde o trabalho está no ‘seu’ lugar”. Contudo, ainda à arte é atribuído o regime representativo para diminuir sua potência, a arte é transformada em *tekhné*, “o que quer dizer duas coisas: a arte das imitações é uma técnica e não uma mentira”.¹² A arte assim deixa de ser um simulacro ao mesmo tempo em que deixa de ser esse deslocamento do trabalho confinado. Ao se incluir no âmbito do trabalho, a arte ao mesmo tempo cria suas exclusões, na grande divisão entre artes liberais e artes mecânicas. Tal divisão gera uma espécie de maquinaria em que a técnica, como uma matéria, passa a ser considerada uma imposição de uma forma de pensamento, o que atribui um valor negativo ao trabalho.

Porém, no século XIX, deu-se uma inversão, o trabalho passou a ser valorizado positivamente “como forma da efetividade comum do pensamento e da comunidade”. No romantismo a arte é inspiração, mas também produção, “identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade (...) A arte antecipa o trabalho porque realiza o princípio dele: a transformação de matéria sensível em apresentação a si da comunidade”. Este seria o programa das “vanguardas” dos anos 20, segundo Rancière, “suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido”.¹³

¹² Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* (Estética e política), trad. Mônica Costa Netto, São Paulo: ed. 34/Exo, 2005, p. 64-65.

¹³ Idem, p. 66-67

Rancière ainda nos propõe que se pense o modo *estético* do pensamento ligado à idéia da partilha do sensível, o que vai mais além de um pensamento da arte. Além da promoção econômica do trabalho, não podemos esquecer que as lutas proletárias também tornaram o trabalho visível. E para Rancière,

é preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário. É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva. (...) O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria idéia de trabalho. (...) Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem uma exceção as outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.¹⁴

Neste viés, nos parece que a idéia de se assumir o labor escritural como sinônimo de “operário das letras” – visto que é afirmada por Arlt e Lima a escritura como meio de ganhar a vida, como um trabalho comum que toma tempo, que os exaure –, coloca em jogo, como vimos com Rancière, a re-partilha do sensível, melhor dizendo, nesta concepção a literatura é posta em um corpo a corpo com as outras atividades. Contudo, nos parece que o incômodo derivado da idéia da escritura como moeda de troca imbrica a seguinte noção: a do ócio cultural como trabalho pago.

Então, o que é considerado ócio passa a ter valor, provocando uma desestabilização, visto que insere a arte na partilha do sensível e, ao mesmo tempo, coloca em questão a própria noção de trabalho. Nesta concepção, a literatura só é trabalho à medida que vira moeda de troca, porém se tornar moeda de troca a faz ser pior, pobre, segundo alguns, o que quer dizer, que tal noção ainda desprestigia não só o trabalho, mas também aquilo que o constitui: a fabricação e a produção, a relação entre o fazer e o ver.¹⁵

¹⁴ Idem, p. 68-69.

¹⁵ Rancière escreve: “A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. Fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une o ato de fabricar ao de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e ver”. (Idem, p. 67).

Com relação a este aspecto, assemelhando-se ao que escreve Rancière – que procura introduzir o campo da arte no trabalho, desconfigurando-a como campo isolado –, está Josefina Ludmer, em “Literaturas postautónomas”. Neste ensaio, a crítica procura compreender a literatura do presente,¹⁶ e escreve que estas se fundam sobre dois postulados. Um deles detecta que não há distinção entre o cultural e o ficcional, “la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y la ficción es realidad”, mas produzem algo que a crítica nomeia de “realidadficción”. O segundo postulado traça a ausência de fronteira entre a economia e a cultura. “El primer es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]”.¹⁷ Daí passa a não ser mais crime assumir o literário, que agora é mais um trabalho, uma produção cultural, como um meio de sobrevivência. Roberto Arlt e Lima Barreto, e outros contemporâneos deles, parecem já praticar tais postulados.

Porém ainda há a insistência de uma crítica em associar a atividade do escritor como estando além e acima de qualquer idéia de produção, o que impossibilita a união do trabalho à arte, ou da arte como mais um trabalho. Neste passo, assumir-se jornalista e romancista supõe o prejuízo de uma das atividades.

A título de exemplo, recentemente Pablo Rocca traduziu para o espanhol dez contos de Lima Barreto, que irão compor o 11º número da coleção “Lectores de Banda Oriental”, publicada no Uruguai, e comenta em entrevista sobre a união da pressa e da paixão pela escrita. Rocca cita a reelaboração de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, que passou de conto à novela, mas nessa dinâmica, para Rocca, “sai, por vezes, um resultado fraco ou uma força notável. Algo como uma exigência entre mercado de escritura, demanda de leitores e ‘prepotencia de trabajo’, como diria seu ‘parente’, não tão distante, Roberto Arlt”.¹⁸

Rocca se limita ao ver no erro um simples “mal acabar”, sendo este o resultado da demanda urgente que estes “pobres escritores” tinham em “ganhar a vida” e fazer

¹⁶ Ao escrever este ensaio, Josefina Ludmer anuncia que está pensando em dois romances recentes: *Montserrat*, de Daniel Link, e *Bolivia Construcciones*, de Bruno Morales, mas a crítica ressalta que apartir da mesma categoria de literaturas pós-autônomas também se pode pensar em muitas outras produções. (LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas”. Disponível em: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 25/09/2007).

¹⁷ LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas”. Disponível em: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 25/09/2007.

¹⁸ ROCCA, Pablo. “Lima Barreto em terras estrangeiras”. In: *Jornal Diário Catarinense – Cultura*. N. 8092. 07 de Junho de 2008. Capa do suplemento *Cultura*.

dinheiro. Nesta entrevista, torna-se evidente que Rocca segue uma tradição crítica de leitura da obra de Roberto Arlt, e procurar ainda encaixar Lima Barreto nesta mesma tradição de leitura.

Ricardo Piglia publicou o artigo “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria” pela primeira vez em março de 1973, no número 29 da revista *Los Libros*.¹⁹ Nele podemos ler:

¿Escriben bien *porque* nadie nos lee? En realidad, lo que sucede es que nadie *paga* por esa lectura: leídos en familia, no hay lazos económicos, el dinero está excluido. Arlt invierte los valores de esa moral aristocrática que se niega a reconocer las determinaciones económicas que rigen toda lectura, los códigos de clase que deciden la circulación y la apropiación literarias. Entre el texto y el lector no habría ninguna interferencia: la cultura sería justamente ese ‘vacío’ donde se disuelve cualquier relación material para sitio del trabajo productivo que la mantiene. En Arlt, lo contrario, escribir bien es hacerse pagar, en el estilo, un cierto ‘bien’ que alguien es capaz de comprar. Solo a costa del lector se puede costear el interés por la literatura: ser leído es saldar una deuda, encontrar el sentido de ese trabajo ‘misterioso’, ‘inefable’ que no tiene explicación en una sociedad que funda su razón de ganancia.²⁰

Este artigo de Piglia alcançou uma inusitada eficácia crítica e algumas das hipóteses e estratégias nele desenvolvidas permanecem até hoje sendo reproduzidas, como podemos ver na entrevista recente de Rocca. Vale acrescentar que nesta leitura de Piglia temos incorporada a visão do marxismo clássico que vê o econômico como

¹⁹ Tendo Ricardo Piglia como um dos fundadores, a revista *Los Libros* propunha inicialmente funcionar como uma alternativa em contraposição aos suplementos culturais dos jornais argentinos. Voltada à cultura de massas, a nova publicação baseava-se no estruturalismo que, com sua epistemologia de pretensão totalizante, possibilitou a crítica ao modelo impressionista presentes nos cadernos culturais da época, conforme esclarece Piglia em entrevista a Jorge Wolff. (WOLFF, Jorge H. “Anexo 1 – Entrevistas – Ricardo Piglia, Buenos Aires, 29 de outubro de 1998”. In: *Telquelismos latino-americanos – a teoria crítica francesa no entrelugar dos trópicos*. Florianópolis: 2001. 204f. Tese (Doutorado em Literatura) – Curso de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Anexo 1, p. 21). A revista nasce no momento em que a Argentina vivia o entremeio político dramático pré-ditatorial. Sabidamente, um ano antes, em 1968, o mundo passava por uma revolução política e intelectual, tendo a revolta pela independência da Argélia e a filosofia engajada de Jean Paul Sartre como algumas de suas marcas.

²⁰ PIGLIA, Ricardo. “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”. In: *Ficciones Argentinas – antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004, p. 2-3.

determinante, de modo que a cultura está aí como uma simples marionete a ser regida pelo dinheiro. O lugar de Arlt na literatura, a partir desta leitura de Piglia, seria o de nos fazer ver, de nos ‘iluminar’ esta sobredeterminação econômica que rege nossa sociedade. Idéia que se opõe ao pensamento de Rancière que visualiza o trabalho, e o que lhe circula, como uma atividade que torna visível, que partilha e re-partilha o sensível. Neste viés, ao tomarmos a arte como mais um trabalho se abre a possibilidade de reconfiguração da cultura, agora não mais tomada como um campo vazio, onde se impinge valores, como difunde Piglia.

Piglia, que se diz influenciado pela literatura de Roberto Arlt, adota o gênero policial americano como modelo, pois este cumpre o papel de aparentemente não possuir pretensões realistas. Nele o real aparece como alegoria, porém, mesmo assim, não perderia seu caráter social, ou a eficiência de interferir no ‘mundo social’ – adquirida através do deslocamento/estranhamento, às vezes até negação, da realidade – o que significa crer em uma materialidade do romance. Como ele mesmo declara em entrevista: “o romance não expressa nenhuma sociedade senão como negação e contra a realidade. A literatura sempre é inatural, ela diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história. No fundo, todos os romances acontecem no futuro. Se a política é a arte do possível, a arte do ponto final, então a literatura é sua antítese. Nada de atos, nem transações, a única verdade não é a realidade”.²¹

Todavia, de algum modo há, em Piglia, uma realidade, mesmo que afastada, negada ou contrariada, a ser ‘ficcionalizada’ e, então, ‘atingida’. Daí nasce a utopia em Piglia, a crença em um *topos* vindouro, e numa literatura do futuro. Susana Scramim contrapõe, no capítulo “Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho”, a visão de Piglia à de Bernardo Carvalho, especificamente ao tratar do romance *Teatro*, de autoria do último. Para a estudiosa, a proposta de Carvalho de uma duplicação da falta de sentido, no enredo que aparece dividido em duas partes, se opõe à concepção de Piglia, notadamente à tese fundamental de suas “Teses sobre o conto”, do livro *Formas Breves*, que anuncia: “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias”. Em sua última tese, Piglia esclarece: “O conto é constituído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre

²¹ PIGLIA, Ricardo. “Ficción y política en la literatura argentina”. In: *Revista Utopías del Sur*, nº 6, março, 1991, p. 8.

renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”.²²

Contudo, é preciso atentar que há uma frustração inerente na “busca pela verdade”, que só leva a uma perpetuação do que Gilles Deleuze, em “Filosofia da *Série Noire*”, lucidamente denomina “elevada potência do falso”:

É porque a verdade não é de modo algum o elemento do inquérito: não se pode nem sequer pensar que a compensação dos erros tenha como objetivo final a descoberta da verdade. Ao contrário, essa compensação tem sua dimensão própria, sua suficiência, uma espécie de equilíbrio ou de restabelecimento do equilíbrio, um processo de restituição que permite a uma sociedade, nos limites do cinismo, esconder o que ela quer esconder, mostrar o que ela quer mostrar, negar a evidência e proclamar o inverossímil. O assassino não encontrado pela polícia pode acabar morto pelos seus em nome dos erros que cometeu, e a polícia pode sacrificar os seus por outros erros, e eis que essas compensações não têm outro objeto a não ser a perpetuação de um equilíbrio que representa a sociedade inteira *na sua mais alta potência do falso*.²³

Do mesmo modo, aquela mesma verdade, a que pretensamente poderia ‘alcançar’ o leitor de Piglia, se dá somente como mais uma hipótese dentre tantas outras, infinitas, como indica Raúl Antelo: “A leitura verdadeira nada mais é do que uma hipótese (literalmente, uma suposição ou superposição de versões) que permite ler, de forma transversal, efeitos de poder encerrados ou cifrados como efeitos de verdade”.²⁴ Scramim acrescenta ainda que nesta postura de Antelo, por certo, está imbricada uma diferente concepção de modernidade:

Raúl Antelo sublinha essa atitude de um relato como o de Bernardo Carvalho como vinculado a uma concepção de modernidade como

²² PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. SP: Cia das Letras, 2004, p. 89-94.

²³ DELEUZE, Gilles “Filosofia da *Série Noire*”. In: *A Ilha Deserta e outros textos*. SP: Iluminuras, 2006, (itálico do original), p. 113.

²⁴ ANTELO, Raúl. “Fábulas da integração falha”. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernismo e modernidade no Brasil*. Coleção Arte: Ensaios e Documentos. SP: Mercado das Letras, 1994, p. 28.

detrito, em oposição à narrativa de Piglia como vinculada à concepção de modernidade pedagógica [...]. No entanto, a modernidade como detrito poderia ser compreendida também como um processo de reciclagem da própria modernidade, uma vez que além da miniaturização, detectada por Süsskind, procede à duplicação da narrativa, que não se limita à mimese do real, conforme sublinha Antelo, porém o ato de duplicação está mais próximo de um dobrar e desdobrar o enredo na sua busca por sentido do que propriamente uma revelação de algo que se encontrava oculto na primeira história.²⁵

Nestes romances aqui estudados, de Arlt e Lima Barreto, não nos parece haver nenhuma pretensão utópica, nem um real a ser transformado, nem falam para um futuro, ou desde um futuro, não desvendam nada, a não ser a ausência de sentido do mundo e das coisas. Assemelhando-se ao que Scramim escreve sobre Bernardo Carvalho, as narrativas de Lima Barreto e Arlt presentes neste estudo operam como

quando Barthes propõe o procedimento do *fait divers* como passagem, o limiar entre o inteligível e o monstruoso, o impossível, o insondável, não produz uma passagem de sentido único, não produz o limite, a divisão de uma literatura pós ou anti-moderna, ao invés disso, propõe que a literatura se compreende na ambivalência de sua existência com seus resíduos do moderno, do pré-moderno e do pós-moderno simultaneamente.²⁶

Neste mesmo passo, e se opondo à concepção de literatura de Piglia, como também a sua leitura de interpretação ideológica da obra de Arlt, está César Aira. Aira

²⁵ Ver SCRAMIM, Susana. “Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho”. In: *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 145-158.

²⁶ (Idem, p. 151). O *fait divers* é uma notícia banal que se inscreve numa causalidade, porém esta nem sempre é causal, ou melhor, o acontecimento nunca se desenrola do modo esperado pelo leitor. Há sempre um inesperado na causalidade do *fait divers*. Como explica Barthes: “por um lado, a idéia de causalidade sai deles [dos *fait divers*] reforçada, já que se constata que a causa está em toda parte [...]; mas, por outro lado, essa mesma causalidade é constantemente minada por forças que lhe escapam [...]; distante de seu efeito, a causa aparece fatalmente penetrada por uma força estranha: o acaso; no *fait divers*, toda a causalidade é suspeita de acaso”. (BARTHES, Roland. “Estrutura da Notícia”. In: *Crítica e Verdade*. SP: Perspectiva, p. 63). O casual, enfim, invade o causal.

também parece se colocar como herdeiro Arlt, ao buscar pontos de apoio no que denomina “novelesco puro”, tal como o fez Arlt.

Na novela intitulada *Parménides*, de 2006, Aira escreve a história do jovem poeta Perinola – nome que significa em português algo como chateação, aborrecimento²⁷ – que é contratado por Parmênides, na Grécia antiga, para ser uma espécie de *ghostwriter*, e ajudá-lo a escrever seu livro *Sobre a natureza*. Apesar do título semelhante ao de Tito Lucrécio, *Sobre a natureza* está longe de ser comparado ao livro *Da natureza* do último, visto que Parmênides define o ser como imutável, uno, contínuo, etc.. Além disso, a linguagem, nesta linha de pensamento, passa a não ser mais questionada pela filosofia. Mario Perniola nos diz que com Parmênides a linguagem é considerada um mero instrumento:

Pensamientos del *logos* habían sido ya en la antigüedad los de Heráclito y los de los estoicos, en contraposición a la línea parmenídea y después aristotélica, que privilegiaba el *nous* y reducía la filosofía a una especulación abstracta sobre la esencia del ser, considerando el lenguaje como un mero instrumento de tal búsqueda. A causa de esta impostación metafísica, la filosofía occidental ha sido víctima de una ilusión etnocéntrica.²⁸

Perinola, por dinheiro, se rende à tarefa e instiga Parmênides sobre a função que deveria exercer: “su función era enseñar el oficio de escribir, o colaborar en la escritura de un libro?”²⁹ Apesar de Parmênides responder “las dos cosas”, ainda assim Perinola percebe que tudo o que seu chefe gostaria era tornar-se autor de uma obra, assiná-la e não escrevê-la. Produzi-la, isto era o de menos para Parmênides. Assim, os encontros entre eles vão se seguindo com frequência, mas neles Parmênides repetia sempre as mesmas coisas vazias...

²⁷ Cf. SCRAMIM, Susana. “Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho”. In: *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 163.

²⁸ PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003, p. 127.

²⁹ AIRA, César. *Parménides*. Buenos Aires: Mondadori, 2006, 23.

Y que decía? Bueno, ahí no podía sorprender que dijera lo mismo que el día anterior, es decir, a los efectos prácticos, nada. Repetía sus intenciones de escribir un libro, que preservara el tesoro de su experiencia, que conjugara sus ideas sobre los seres y los hechos del mundo, etcétera. Siempre resbalando por cima de esta experiencia y estas ideas, de las que al fin de cuentas nunca dijo cuáles eran.³⁰

Lá pela terceira ou quarta reunião, Perinola vendo que da cabeça do autor nada saía, começou a escrever, e em um instante, como se tomado por uma inspiração, escreveu seguidamente: “en cierto modo era el regreso de la musa, por el camino indirecto de la voz ajena. Quizá siempre no debería haberla buscado ahí”. E Perinola, vestindo a máscara do autor, saiu enfileirando frases feitas e obviedades para dar conta do tema previsto por Parmênides: o Universo, as coisas, as criaturas, suas relações e conflitos.

Na sucessão de encontros que duraram anos, a amizade entre Parmênides e Perinola se estabelece, porém chega o momento em que a obra se encerra. No mesmo dia em que termina seu trabalho, e antes de entregá-la a Parmênides, Perinola morre, com a cabeça estourada por um coice de um impaciente cavalo branco preso em um estábulo, e a novela de Aira encerra com esta tragédia.

Vamos privilegiar aqui uma dentre as várias questões que podem ser tomadas como foco para discussão de *Parménides*, que é o tema da relação entre o autor e o escritor. A personagem Parmênides é o autor, o pai da obra, o que assina; Perinola, por sua vez, é o escriba, ocupado com o “bem escrever”. Sabe-se que o “escrever bem” é uma legitimidade mais conectada ao sujeito do que ao que ele produz, quer dizer, o escritor está ligado à função de domínio e conhecimento das “belas letras”.

Conforme vemos com os estudos de Alain Viala sobre a autoria na idade clássica, a palavra autor também se filia, no latim, através de *auctor*, *d'augeo*, *augmenter*, com aumentar. Deste modo, a palavra tem a ver, efetivamente, com o auge, com o clímax, o ponto alto, o cume. Mas aqui aproximamo-nos do entendimento de autoria romântica, – quer dizer, daquela que se constitui na inspiração, na invenção, no gênio (como hegemonicamente entendido).

³⁰ Idem, p. 27-28.

Pour désigner ceux que écrivent, le mot d'usage le plus courant et d'acception la plus large était alors, comme de nos jours, celui d'auteur. En son sens général, il désignais quiconque a produit quelque chose; son emploi pour désigner celui qui a produit un texte constituait une spécification fréquente, mais ne distinguait pas les particularités du texte considéré. Du moins, par un effet de double étymologie, ce terme était-il investi d'une valeur très positive.³¹

De qual sentido emerge, por sua vez, o nome de “escritor”? Escritor e autor possuem, no senso comum, uma equivalência, mas etimologicamente a raiz da palavra escritor liga-se a *scribe*, *copiste*, aquele que copia, o escriba, o que faz de modo “bem feito”.

De l'évolution du sens du mot d'*auteur* à l'Âge classique, ainsi que de la distribution sémantique de ces deux notions proches que sont *auteur* et *écrivain*, Alain Viala s'est fait l'historien. Dans un chapitre convaincant de *Naissance de l'écrivain*, il a montré comment la promotion de la notion d'*écrivain* et le recul de la notion d'*auteur* se sont trouvés liés à l'émergence d'une nouvelle 'scénographie auctoriale', fidèle à l'esprit nouveau des 'mondains'. Là où l'*auteur* restait une instance de légitimation, une autorité, mais aussi, revu et corrigé par l'esprit humaniste, une instance de savoir, - et donc quelque part un 'pédant', l'*écrivain* va être, surtout à partir du milieu du XVIIe siècle, un 'bel esprit' capable d'agrément' et du 'goût' : soit donc occupant la fonction *esthétique*.³²

O autor, nos parece, estaria ligado à *auctoritas*. Giorgio Agamben, em *Estado de Exceção*, explica que esta é um elemento anômico, que não se basta já que sempre

³¹ VIALA, Alain. "Le Nom d'écrivain" in *Naissance de l'écrivain. 'Sociologie de la littérature à l'âge classique'*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p.227.

³² (DÍAZ, José-Luis, "La Notion d'auteur (1750-1850)" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 170-171). Neste sentido, segundo Daniel Gomes, “podemos argüir que um certo autor é um péssimo escritor, pois não escreve bem. Mas também podemos argumentar que determinado escritor jamais chegará a ser autor (jamais será publicado) pelo fato de não ter qualidade suficiente para ser aprovado por uma comissão editorial. Neste segundo caso, o escritor passa, à falsa fé, por sua etimologia, pois não traz um "bem escrever", um *bien-écrire*, que o relacione a uma probabilidade de autoria, no senso comercial. O mais das vezes, autor e escritor são tratados como sinônimos”. (GOMES, Daniel de Oliveira. *Nome Próprio, a dimensão Atópica da Escritura*. [tese de doutorado] BU/UFSC – Florianópolis, 2007, p. 21).

supõe uma atividade alheia que ela legitime, ou seja, do exercício do elemento normativo chamado *potestas*, representada aqui pelo escritor com o seu *bien écrire*. Mas, ainda segundo Agamben, “a *auctoritas* só pode se afirmar numa relação de validação ou de suspensão da *potestas*”,³³ e nos parece ser o que acontece com Perinola ao final da narrativa de César Aira. Para que a autoria de Parmênides se efetive, Perinola morre justamente quando não tem mais função; o escritor cede lugar ao autor.

E assim, nos parece que ao separar as instâncias do autor e escritor, Aira deseja revelar, em *Parménides*, que somente com a suspensão do trabalho laboral do escritor que a autoria passa a ser compreendida como nome de um indivíduo; aquele que tem os direitos autorais; o proprietário da obra; a originalidade; etc... Ao final, Aira nos mostra que neste jogo, o escriba cede lugar ao autor, que precisa ser uno, estar além da sua obra, no cume, tal como a definição do “ser” da filosofia metafísica de Parmênides.

Porém o que ocorre com essa relação quando não se respeita as normas gramaticais, quando se escreve mal tal como o fazem Lima Barreto e Roberto Arlt? No erro, ou no “mal escrever”, César Aira, em “La innovación”, consegue detectar um importante e interessante questionamento que abre uma linha de fuga da instituição literária e do próprio mito de autor. “Al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena”. A própria escritura de Aira, como romancista, está aí incluída, contra a eficácia da literatura que funcione bem.

Essa aparição do mal acabado, do ruim, provoca um questionamento na própria literatura ligada ao “bom gosto”. Uma vez que por trás do que se chama “bom gosto”, sabemos que figura o institucional, a norma e a gramática e, portanto, a lei e o Estado. Roland Barthes chama a atenção para o caráter obrigatório da ortografia, que nos polícia e que impede o escritor de gozar sua escritura. Barthes defende uma idéia de rasura, o que desvincularia a escrita do aparelho do Estado, na qual ao autor não cabe mais a função de ser um policial da escrita, pois ao produzir rasura acaba por livrar-nos de toda regra.³⁴

Porém, antes é preciso entender que a própria noção de autor como pai da obra e a obra como produto de uma subjetividade autoral é algo recente. Nos séculos XVI e

³³ AGAMBEN, Giorgio. “Auctoritas e Potestas”. In: *O Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. SP: Boitempo, 2003, p. 130.

³⁴ Cf. BARTHES, Roland. “Concedamos a liberdade de traçar”. In: *O Rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988, p. 60-61.

XVII aquele que escrevia era designado por categorias sociais. Assim, a autoria era intimamente ligada à função exercida na corte. Sobre isto, detalha Hansen: “[...] quem escreve é designado por categorias profissionais (Ouvidor Geral; Juiz de Fora; Desembargador; Vigário; Coronel da Milícia; Provedor dos Almazéns etc.); por categorias da posição (fidalgo/não-fidalgo) e, ainda, da própria formação letrada”.³⁵

Quando Michel Foucault pede, em 1969, em *O que é um autor?*, que se retire do sujeito autor o papel de fundamento originário e, em seu lugar, sugere que se deva analisá-lo como uma função, a função-autor, variável e complexa do discurso, parece, de modo particular, estar solicitando um olhar para o sistema discursivo empregado no *siglo de oro*.

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.³⁶

Foucault não só pede que se volte atenção para o lugar de onde parte a autoria, de onde se fala, como também sugere que se observe a articulação dos diversos discursos operados que saem desse lugar de fala, que é plural e móvel. Deste modo, é impossível atribuir qualquer estatuto originário, qualquer ponto de partida, nos lembrando as operações retóricas utilizadas nos séculos XVI e XVII – notadamente da *inventio*, espécie de máquina de seleção de discursos, e da *dispositio*, que trata de determinar a unidade estilística da escritura – que excluía qualquer possibilidade de se atribuir um fundamento originário à autoria.

³⁵ (HANSEN, João Adolfo. "Barroco, neo-barroco e outras ruínas". In: *Teresa - revista de literatura brasileira*. Universidade de São Paulo – n. 2 (2001), SP: editora 34, 2001, p. 42). Sobre a polêmica leitura de Hansen do Barroco ver nota 44 do capítulo 2.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª ed., Alpiarça: Passagens, 2000, p. 56-57.

Parece que para o homem barroco a pergunta que encerra o texto de Foucault, “que importa quem fala?”, era bastante recorrente naquele tempo. Pensemos no caso ilustrativo de *Dom Quixote*. No capítulo IX, é narrado que a história de *Dom Quixote* foi encontrada numa espécie de feira de rua escrita em árabe, o narrador, então, pede a alguém que traduza os alfarrábios, assim a autoria de *Dom Quixote* não aparece na narrativa como sendo de Cervantes, mas sim é atribuída a “Cide Hamete Benengeli, historiador árabe”.³⁷ Também há a situação de Gregório de Matos, levantada por Hansen, onde a “autoria tem função classificatória, antes de funcionar como confirmação da origem dos poemas”.³⁸

Mas se, para Foucault, não importa tanto quem fala, irá importar ainda de onde se fala. Tal substituição, do sujeito para a função, resolve o problema da propriedade e da originalidade na autoria, mas parece apagar completamente qualquer traço de singularidade.

A noção de escritura em Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor”, de 1967, também se aproxima daquela do século XVII. Para Barthes, a escritura é o fim da voz, da origem. “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.³⁹ O autor da modernidade, é fruto do tempo dos grandes universais, do positivismo, porém, com Mallarmé, curiosamente leitor do barroco, de Góngora, é dado novamente lugar à linguagem, pois só ela age. Escrever não é mais uma “operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (autor e obra no tempo passado; um sujeito, outro predicado), hoje escrever é um ato performativo (aqui e agora), é uma enunciação”. O texto então passa a ser um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, onde nenhuma é original. “O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.⁴⁰ Ainda para Barthes, esse múltiplo, que o texto desencadeia, hoje se reúne no leitor. “A unidade do texto não está em sua

³⁷ SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. “Capítulo IX – Em que se conclui a estupenda batalha que o galhardo biscoiteiro e o valente manchego tiveram”. In: *Dom Quixote*. Vol. I. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. SP: Círculo do Livro, 1989, p. 92.

³⁸ HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neo-barroco e outras ruínas”. In: *Teresa - revista de literatura brasileira*. Universidade de São Paulo – n. 2 (2001), SP: editora 34, 2001, p. 34.

³⁹ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988, p. 65.

⁴⁰ Idem, p. 69.

origem, mas no seu destino. [...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”.⁴¹

Contudo, é preciso ressaltar que a leitura para Barthes não é passiva, não é aquela que restringe, mas a que dispersa, a que nos faz erguer a cabeça no meio de um texto, que nos provoca a produção. No ensaio “Escrever a leitura”, de *O rumor da língua*, Barthes escreve sobre a inquietação que nos faz erguer a cabeça quando lemos um texto. *S/Z* é resultado da sistematização dessa inquietação. A escrita restringe, a leitura dispersa. Isto fica evidente em *S/Z*, nele Barthes propõe uma ação: fazer do leitor um produtor de texto. Sendo que essa produção, ou o *texto escrevível*, não é fixo, pelo contrário, é fluxo (significante sem significado); não se quer finito, porque propõe aberturas, pluralidades. Não herárquico, mas rizomático, o *texto escrevível*, nesse infinito, se torna *legível*, interpretado porém, não no fechamento de um único sentido. Tal fechamento também não está presente no “eu” que lê o texto. Daí compreende-se que “ler [...] é um trabalho cujo método é topológico: não me oculto no texto, simplesmente, nele, não me podem localizar: minha tarefa é movimentar, deslocar sistemas cujo percurso não pára no texto nem no eu [...]. Na verdade, ler é um trabalho de linguagem”.⁴²

Desta maneira, a autoria se daria nessa leitura particularizada, que nos solicita uma operação com os textos. Como não pensar na *inventio*?

O próprio Autor – divindade um pouco vetusta da antiga crítica – pode, ou poderá, um dia construir um texto como os outros: bastará renunciar a fazer de sua pessoa o sujeito, o núcleo, a origem, a autoridade, o Pai, de onde derivaria toda sua obra, por meio da expressão; bastará considerá-lo como um ser de papel e sua vida como um bio-grafia (no sentido etimológico da palavra), uma escritura sem referente, matéria de uma conexão, e não de uma filiação: a crítica (se podemos ainda falar de crítica) consistirá então em inverter a figura documentária do autor e transformá-la em figura romanesca, não situável, irresponsável, presa no plural de seu próprio texto.⁴³

⁴¹ Idem, p. 70.

⁴² BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. RJ: Nova fronteira, 1992, p. 44-45

⁴³ Idem, p. 228.

Barthes assim ultrapassa a questão tópica, ainda presente em Foucault, e diluí a autoria, que antes partia do “pai da obra”, no plural do texto, como vimos acima. Podemos então pensar que a autoria, entendida agora como matéria de uma conexão, bem pode partir da mão que segura, que provoca a apreensão da ‘mão doente’, aquela tomada pela palavra inapreensível, como sugere Maurice Blanchot, quando escreve sobre a *preensão persecutória*, em 1955. Nela, a escritura aparece como um eco daquilo que cala: “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”. E o autor/escritor em meio a isso...

[...] não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que, de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém.⁴⁴

E sabemos que Arlt e Lima não paravam de escrever, “un libro tras outro, y que ‘los eunucos bufen’”, como dizia Arlt na abertura de *Los Lanzallamas*. Lima Barreto registra em seu *Diário Íntimo* que sempre se via “escrevendo em explosões”. A escritura os invade, e eles não são os pais dessa escritura, são *place de passage* de uma fala que não cessa de se explicar, e que por isso é impossível de se colocar o ponto final. Diz Aira: “La explicación y lo novelesco son igualmente infinitos”. São eles homens do subsolo, enfermos, que não sabem dizer com segurança onde está a dor, mas que mesmo doloridos dão gargalhadas violentas, exultando “un optimismo siniestro”.⁴⁵

⁴⁴ Cf. BLANCHOT, Maurice. “Prensão Persecutória”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987, p. 17-18.

⁴⁵ Maurice Blanchot chama atenção para o fato de que: “Desde o Renascimento até o Romantismo, houve um esforço impressionante e muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa, seu “Eu” longínquo, formulado, infornulável.” Ao revés de tal concepção, Blanchot sugere que a arte é uma exigência, que “não nos revela de onde ela tira sua autoridade, nem por que essa “autoridade” nada pede àquele que a suporta, atraindo-o todo e abandonando-o todo, exigindo dela mais do que pode ser exigido por qualquer moral, de qualquer homem, e ao mesmo tempo não o obriga a nada, não se relaciona como ele embora o solicite para sustentar essa relação – e assim o atormenta e agita com uma alegria desmedida”. (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 42-43).

Agora sabemos que o espaço do autor como subjetividade autoral, e a escrita como lei, ou regra, legitimadora da existência de uma autoria, não passa de uma invenção que na verdade somente encobre o nada e a rasura. A escritura não precisa do autor, mas necessita da suspensão do eu como subjetividade; nem do escritor como *bien écrire*, pois a escritura também nos impulsiona à rasura da norma, ao desdém e à gargalhada do louco. As duas imagens que trouxemos no primeiro capítulo, de Lima Barreto no hospício e do corpo suspenso de Roberto Arlt, nos remetem a esta concepção de escritura, nos permitiram alcançar esta idéia.

Neste passo, compreende-se a proposta de Josefina Ludmer de pensar nos romances recentes como sendo impossíveis de serem classificados. Não importa mais se são bons ou ruins, ou se são ou não literatura, visto que se situam numa fronteira, “como si estuvieran ‘en êxodo’”. Segundo Ludmer, estas produções recentes aparecem como literatura, têm o formato e trazem o nome do autor na capa, mas não se pode lê-las com base em categorias literárias: autor, obra, estilo, etc. Assim, torna-se impossível qualquer atribuição de valor. São literaturas que solicitam ao mesmo tempo em que suspendem o poder de julgamento. Por isso, por não fazerem mais parte de um campo autônomo, Ludmer chama esta nova literatura de pós-autônoma.

Esta literatura conta uma experiência verbal do subsolo “de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro em relación com territorios”. Impossível não ver em Roberto Arlt e Lima Barreto traços fortes dessa literatura produzida no presente. De algum modo, estes escritores já solicitavam algo que hoje se reconhece e sobre o qual se reflete, isto é, o fim da era da literatura como esfera auto-suficiente.

Podemos até mesmo pensar que o fim da instituição literária manifesta-se prolépticamente também na incapacidade ou dificuldade da crítica autonomista, criadora de limites, de confinar escrituras como as que são foco desta tese, que parecem ainda gritar desde o subsolo em que se tentou esquecê-las.

5 A experiência do fora de si: Lima Barreto e *O Cemitério dos Vivos*

Sofri, com resignação e, como já disse, às vezes com orgulho, o que poderia parecer a outrem humilhação. Esqueci-me da minha instrução, da minha educação, para não demonstrar, como uma inútil insubordinação, como que uma injúria aos meus companheiros de Desgraça. Não reclamei; não reclamo e não reclamarei; conto unicamente. (Lima Barreto – *Os Cemitérios dos Vivos*, p. 1482).

Eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível; nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida do Universo e de nós mesmos. No último, no fim do homem e do mundo, há mistério e eu creio nele. Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas, e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e, creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas. (Lima Barreto – *O Cemitério dos Vivos*, p. 1388).

O fim último da experiência, como nos ensina Giorgio Agamben, através de Montaigne, pode ser definido como uma antecipação da morte, “como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte”¹, como uma aproximação do limite, da finitude, daquilo que é inexperienciável. A experiência revela-se, então, como

¹ AGAMBEN, Giorgio. “Infância e História – ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e História – destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 27.

inexperiência, como uma espécie de toque sem tato. Tocar o limite, voltar e falar sobre esse toque parece uma boa definição de testemunho.²

Uma das últimas experiências de escrita de Lima Barreto narra o fim último da experiência. O romance dito inacabado, *O Cemitério dos Vivos*,³ inicia como um exercício de testemunho de um interno de hospício, espécie de diário onde é descrito cotidianidades entre gritos e silêncios que ecoam⁴ nos corredores do Hospício Nacional, local da última internação do escritor.⁵ Tal diário compõe a primeira parte denominada “Anotações para *O Cemitério dos Vivos*”; já na segunda vemos um romance em que a personagem-narrador, Vicente Mascarenhas, é também interna do Hospício.

Testemunho e ficção se confundem no *Cemitério dos Vivos*. Impossível separá-los, dado o apagamento das fronteiras entre o que se desenha como diário e o que se pretende romance. Os episódios se confundem, às vezes com pequenos detalhes transformados. Em uma leitura continuada quase nos é dada à crença de que Lima Barreto delirava enquanto escrevia o diário, pois nele é mencionada a existência de uma esposa e de um filho em alguns trechos. Porém, mais tarde, na leitura do romance, descobre-se que a personagem principal, Vicente Mascarenhas, é casada e possui um filho, o que nos leva a crer que o diário funciona como um ensaio do romance e, podemos até supor, que possivelmente o autor não desejaria publicá-lo.

Ao romancear, ao deixar a voz narrativa falar, Lima Barreto assim parece encontrar sua linha de fuga do testemunho como *mártir* (grego). É desta palavra que deriva o

² Este seria o testemunho como *superestes*, dado por aquele que viveu uma determinada situação e testemunha sobre ela. Porém há aqui o perigo de se tornar um *mártir* e, segundo Giorgio Agamben, a doutrina do martírio nasce para justificar o escândalo da morte insensata, para encontrar uma razão para o irracional. (Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de aushwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. 2ª. Ed., Espanha: Pre-Textos, 2002).

³ Publicado na íntegra pela primeira vez em 1953 pela editora Mérito, porém, antes, em 1921, foi publicado, na revista *Cruz e Souza*, um capítulo intitulado “As origens”.

⁴ Em diversos trechos do diário e do romance, Lima Barreto parece espantar-se com o fato de alguns internos se fecharem num silêncio absoluto. Estes o espantam mais do que aqueles que não se calam por instante algum. “O que todos julgam, é que a coisa pior de um manicômio é o ruído, são os desatinos dos loucos, o seu delirar em voz alta. É um engano. Perto do louco, quem os observa bem, cuidadosamente, e une cada observação a outra, as associa num quadro geral, o horror misterioso da loucura é o silêncio, são as atitudes, as manias mudas dos doidos”. (BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1463).

⁵ Lima Barreto foi internado, pela segunda vez, em 25 de dezembro de 1921, no Hospício Nacional. A primeira entrada fora em 1914. Entre estas duas internações, o escritor também sofrera outra no Hospital Central do Exército, no ano de 1917.

vocábulo martírio. São mártires, para a igreja, aqueles que foram perseguidos e depois testemunham sua fé. Desta forma, o perigo de se testemunhar em primeira pessoa está em se mistificar o destino. Agamben já nos disse que a doutrina do martírio surge para justificar o escândalo de uma morte ou de um sofrimento insensato. Assim, sabemos que no martírio procura-se encontrar uma razão para o irracional.

Ao se situar como terceiro, Lima Barreto encontra, como já dito, um ponto de fuga do martírio, e passa a dar voz ao testemunho como *testis* (em latim - aquele que se situa como terceiro). E, ainda para Agamben, toda escritura nasce, neste sentido, como testemunho daquele que não pode testemunhar (o que é despojado de sentido, a loucura no hospício). Daí a escritura romanesca no *Cemitério dos Vivos* nasce como vestígio, “que la lengua cree transcribir a partir de lo intestemoniado”⁶, pois a palavra só nasce para dar testemunho daquilo que é impossível transpor em linguagem (o trauma, o balbucio, o silêncio ou o grito dele derivado).

O real das paredes de concreto do hospício, nada mais é do que puro discurso, instituição. Desta maneira, o cruzamento do homem com o poder, com o panoptismo asilar do hospício, o registro desse embate, é tema que resulta instigante.

O *Cemitério dos Vivos* pode ser acolhido, em rápidas linhas, como um testemunho cabal da descrença de Lima Barreto com relação à ciência moderna. Na primeira sentença do diário, o anúncio: “Estou no hospício”, poderia nos fazer pensar que adentraríamos no universo da falta de senso, porém, no lugar da ausência de sentido que, numa visão hegemônica, seria própria da loucura, nos vários fragmentos do diário nos é evidenciada uma transtornada lucidez: “Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia em minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco, mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há 6 anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio”.⁷

Foucault diz, em *Microfísica do Poder*, que

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de aushwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. 2ª. Ed., Espanha: Pre-Textos, 2002, p. 39.

⁷ BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1379

a prática do internamento no início do século XIX, coincidiu com o momento em que a loucura é percebida menos com relação ao erro do que com relação à conduta regular e normal. Momento em que aparece não mais como julgamento perturbado mas como desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre.⁸

Ainda Michel Foucault, porém agora na “aula de 5 de fevereiro de 1975”, em *Os Anormais*, nos ensina que a psiquiatria funcionou até meados do século XIX como ramo especializado da higiene pública, e só viria a ser considerada como especialização do saber ou como teoria médica a partir de 1850, quando, portanto, reconhece-se a loucura como doença. Deste modo, vemos que a psiquiatria fez funcionar “toda uma parte da higiene pública como a medicina e, por outro, fez o saber, a prevenção e a eventual cura da doença mental funcionarem como precaução social, absolutamente necessárias para se evitar um certo número de perigos fundamentais decorrentes da existência mesma da loucura”.⁹ Isto sugere que não se pode analisar a loucura de modo tradicional, ou seja, como delírio, pois ela possui, na sua forma nuclear, “a irredutibilidade, a resistência, a desobediência, a insurreição, literalmente o abuso de poder”.¹⁰ Lima Barreto usou este espaço para jogar com a verdade e questionar a própria noção de loucura:

Todas essas explicações da origem da loucura me parecem absolutamente pueris. Todo o problema de origem é sempre insolúvel; mas não queria já que determinassem a origem, ou a explicação; mas que tratassem e curassem as mais simples formas. Até hoje, tudo tem sido vão, tudo tem sido experimentado; e os doutores mundanos ainda gritam nas salas diante das moças embasbacadas, mostrando os colos e os brilhantes, que a ciência tudo pode.

Se a estátua de Ísis lá estivesse, havia de cerrar mais o véu impenetrável que cobre o seu rosto. Essa questão do álcool, que me atinge, pois bebi

⁸ FOUCAULT, Michel. “A casa dos loucos”. In: *Microfísica do Poder*. Org. Roberto Machado. 14ª ed., RJ: Graal, 1999, p. 121.

⁹ FOUCAULT, Michel. “Aula de 5 de fevereiro de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 149.

¹⁰ Idem, p. 150.

muito e, como toda a gente, tenho que atribuir as minhas crises de loucura a ele, embora sabendo bem que ele não é o fator principal, acode-me refletir por que razão os médicos não encontram no amor, desde o mais baixo, mais carnal, até a sua forma mais elevada, desdobrando-se num verdadeiro misticismo, numa divinização do objeto amado; por que – pergunto eu – não é fator de loucura também?

Por que a riqueza, base da nossa atividade, coisa que, desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também a causa da loucura?

Por que as posições, os títulos, coisas também que o ensino quase tem por mérito obter, não é causa da loucura?¹¹

Vista por esta linha, a loucura tende para uma relação íntima com a liberdade. Mas, tal contato somente ocorreu na Idade Clássica,¹² pois, mais tarde, com a sua institucionalização, o aprisionamento psiquiátrico passa a reconhecer o louco, antes considerado um estrangeiro em relação ao “ser”, como um alienado, ou seja, um estranho de si mesmo. Tal mudança de paradigma foi vivenciada por Lima Barreto no diário, e ainda por sua personagem, como vemos quando Vicente Mascarenhas, já internado no hospício, define loucura como sendo “a mais triste moléstia da humanidade, aquela que nos faz outro, aquela que parece querer mostrar que não somos verdadeiramente nada, nos aniquilando da nossa força fundamental”.¹³ Enfim, quando se cria um aprisionamento do que antes se considerava fora, atribui-se razão àquilo que se dá como desrazão.¹⁴ E a própria existência da loucura, diz Blanchot, “responde à exigência histórica de enclausurar o fora”.¹⁵

¹¹ BARRETO, Lima. BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1389.

¹² “Para Foucault, na Idade Clássica, a idéia de liberdade estava implicada na própria noção de loucura. [...]. Foucault observa que a transformação, operada por Descartes, da imaginação em erro acabou por criar a loucura. Desde a observação ordinária até a conceptualização, tinha existido um espaço de liberdade onde o sujeito poderia jogar com o ser e o não-ser, a verdade e a ilusão. Antes de ele cair na loucura, pôde-se ouvi-lo falando de si mesmo, utilizando a sua própria linguagem para constituir a si mesmo como louco”. (NORONHA, Nelson Matos de. “A antropologia moderna e a objetivação da liberdade”. In: *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas*. RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGANETO, Alfredo (Orgs.). RJ: DP&A, 2002, p. 282).

¹³ BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1469.

¹⁴ A transformação daquilo que é desrazão em razão é bem explicada por Michel Foucault com a explanação do caso Henriette Cornier, uma mulher que, quando moça, é abandonada pelo marido, e depois abandona os filhos, indo mais tarde trabalhar como empregada doméstica em Paris. Certo dia, sua patroa pede para

Desta maneira, a noção de instinto surge com a impossibilidade jurídica de compreensão dos crimes sem motivação, dos atos sem razão. Vicente Mascarenhas nos explica então que a psiquiatria quer entrar justamente neste lugar em que a justiça falha, dizendo-se capaz de reconhecer a origem dos crimes que ultrapassam o limite da compreensão racional. Tal sabedoria iluminada torna a psiquiatria soberana e reconhecida.¹⁶ A personagem quando examinada por um dos diversos médicos no hospício, pensa:

Procuram [os médicos] antecedentes, para determinar a origem do paciente que está ali, como herdeiro de taras ancestrais; mas não há homem que não as tenha, e se elas determinassem loucura, a humanidade toda seria de loucos. Cada homem representa a herança de um número infinito de homens, resume uma população, e é de crer que nessa houvesse fatalmente, pelo menos, um degenerado, um alcoólico, etc. etc. [...] A explicação é acomodada, mas não é leal, antes traduz o desejo de não invalidar uma sentença.¹⁷

Além disso, com o aparecimento do instinto, a psiquiatria se reinscreve também numa problemática biológica.¹⁸ Tal problemática parece preocupar obsessivamente Vicente

Henriette Cornier cuidar da filha da vizinha, um bebê de 18 meses. Ela então leva a menina para o quarto e arranca a cabeça da criança, e quando a mãe chega pra pegá-la, Henriette comunica: “Sua filha está morta”. A assassina não apresenta nenhum sinal de transtorno, quando os policiais a perguntam o porquê do crime, ela responde: “Foi uma idéia”. A inexistência de motivação para o crime faz o poder jurídico recorrer ao poder médico, que para se fazer soberano, apela para a noção de instinto. (Ver FOUCAULT, Michel. “Aula de 5 de fevereiro de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001.).

¹⁵ (BLANCHOT apud PÁL PELBART, Peter. “Literatura e Loucura”. In: *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas*. RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGA-NETO, Alfreto (Orgs.). RJ: DP&A, 2002, p. 289). Ao se relacionar a loucura com a verdade, compreende-se que enquanto “o sujeito clássico era livre por não ser prisioneiro de sua própria verdade. O sujeito moderno aspira tornar-se livre da verdade que pertence ao seu próprio ser”. (NORONHA, Nelson Matos de. In: Idem, p. 285).

¹⁶ (Cf. FOUCAULT, Michel. “Aula de 5 de fevereiro de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 152-153). Para Foucault o caso de Henriette Cornier, já explanado aqui na nota 14, é marcante neste sentido, uma vez que tal caso comporta uma espécie de ausência de “interesse” (quer uma razão, quer um estado de delírio ou loucura), e por este motivo foi objeto de uma atenção redobrada tanto da parte dos juízes quanto do aparelho médico.

¹⁷ BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1482.

¹⁸ “Toda a inscrição da psiquiatria na patologia evolucionista, toda a injeção da ideologia evolucionista na psiquiatria vai poder se fazer, não a partir da velha noção de delírio, mas sim a partir da noção de instinto. É a

Mascarenhas desde a sua adolescência, quando numa defesa de júri, assistiu ao advogado reclamar à hereditariedade, colocando a culpa de um crime no antecedente alcoólico do pai do réu. Tal fato foi decisivo e motivou seu “propósito ambicioso de menino [de] examinar a certeza da ciência”.

Demais, um vício que vem, em geral, pelo hábito individual, como pode de tal forma impressionar o aparelho da geração, a não ser para inutilizá-lo, até o ponto de determinar modificações transmissíveis pelas células próprias à fecundação? Por que mecanismo iam essas modificações transformar-se em caracteres adquiridos e capazes de se constituírem em herança?

[...]

De mim para mim pensei: se um simples bêbado pode gerar um assassino; um quase-assassino (meu pai) bem é capaz de dar origem a um bandido (eu). Assustava-me e revoltava-me. Seria possível que a ciência tal dissesse? Não era possível.

[...]

Parecia-me que estávamos, quanto à experiência, ao método experimental, caindo nos mesmo erros e exageros dos escolásticos medievais com os seus princípios aristotélicos, seus silogismos e outras ilusões e preconceitos lógicos, bem etiquetados, enfileirados e disciplinados. [...] E tudo o que parecia indução, resultado de experiências honestas e conclusões de documentos que os equivaliam, devia merecer uma crítica rigorosa, não só dessas experiências e documentos, como também dos instrumentos de observação e de exame.¹⁹

O debate médico no Brasil parece estar bem atualizado com as novidades do mundo da psiquiatria, uma vez que, no fim do século XIX, esse ramo da medicina começa a trabalhar com a noção de ‘estado’. Foucault explica que o ‘estado’ “consiste essencialmente

partir do momento em que o instinto se torna o grande problema da psiquiatria que tudo isso será possível. E, finalmente, a psiquiatria do século XIX vai se encontrar, nos últimos anos desse século, emoldurada por duas grandes tecnologias, vocês sabem, que vão bloqueá-la de um lado e dar-lhe novo impulso de outro. De um lado a tecnologia eugênica, com o problema da hereditariedade, da purificação da raça e da correção do sistema instintivo dos homens por uma depuração da raça. Tecnologia do instinto: eis o que foi o eugenismo, desde seus fundadores até Hitler. De outro lado, [...] a psicanálise”. (FOUCAULT, Michel. “Aula de 5 de fevereiro de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 167).

¹⁹ BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1429-1430.

numa espécie de déficit geral das instâncias de coordenação do indivíduo”.²⁰ A psiquiatria, então, passa a querer entender que corpo é este que pode produzir um ‘estado’, e qual será o corpo que habita, que aparece, por trás desse corpo anormal. A partir de então a psiquiatria, causalmente, encontra no corpo da hereditariedade, como bem nos evidenciou Vicente Mascarenhas, no último excerto citado, a sua resposta plena. Tal idéia reaparece, quase obsessivamente, tanto no romance, quanto no diário que o prenuncia.²¹

Vale destacar ainda que o modo como Lima Barreto descreveu o problema da hereditariedade, sua preocupação com essa noção, é muito semelhante ao que Foucault recentemente nos explica:

Na teoria da hereditariedade psiquiátrica, está estabelecido que não apenas uma doença de certo tipo pode provocar nos descendentes uma doença do mesmo tipo, mas que ela também pode produzir, com idêntica probabilidade, qualquer outra doença de qualquer outro tipo. Muito mais, não é necessariamente uma doença que provoca outra, mas algo como um vício, um defeito. A embriaguez, por exemplo, vai provocar na descendência qualquer outra forma de desvio de comportamento, seja o alcoolismo, claro, seja uma doença como a tuberculose, seja uma doença mental ou mesmo um comportamento delinquente.²²

A causalidade hereditária tem uma série de vantagens, do ponto de vista da psiquiatria, pois permitiu o estabelecimento de redes fantásticas que explicaram a emergência de um ‘estado’ no indivíduo descendente. Como nos explica Lima Barreto, ou melhor, Vicente Mascarenhas:

²⁰ FOUCAULT, Michel. “Aula de 19 de março de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 397.

²¹ Na primeira parte, que compõe o diário, Lima Barreto escreve: “Há uma nomenclatura, uma terminologia, segundo este, segundo aquele; há descrições pacientes de tais casos, revelando pacientes observações, mas uma da loucura não há. Procuram os antecedentes dos indivíduos, mas nós temos milhões deles e, se nos fosse possível conhece-los todos, ou melhor, ter memória dos seus vícios e hábitos, é bem certo que nessa população que cada um de nós resume, havia de haver loucos, viciosos, degenerados de toda a sorte”. (BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1389).

²² FOUCAULT, Michel. “Aula de 19 de março de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 399.

Apela-se para a hereditariedade que tanto pode ser a causa neste como naqueles; e que, se ela fosse exercer tão despoticamente o seu poder, não haveria um só homem de juízo, na terra. É bastante pensar que nós somos como herdeiros de milhares de avós, em cada um de nós se vem encontrar o sangue, as taras deles; por força que, em tal multidão, há de haver *detraqués*, viciosos, etc., portanto a hereditariedade não há de pesar só sobre este e sobre aquele, cujos antecedentes são conhecidos, mas sobre todos nós homens. [...] A explicação da hereditariedade é cômoda, mas talvez pouco lógica.²³

Além disso, a teoria da hereditariedade possibilitou que a psiquiatria do anormal se centrasse no problema da reprodução, do casamento útil ou perigoso, o que, logo, nos remete ao nascimento da teoria da degeneração. Nesse momento, então, a psiquiatria pode se referir a qualquer desvio e nomeá-lo como sendo um estado de degeneração. Isso possibilita que a psiquiatria dê um salto sobre o patológico e, por sua vez, entre em contato direto com o ‘problema’ do desvio de condutas. Desta maneira, a psiquiatria se auto-declara impossibilitada de curar, ou melhor, se dá o poder de não mais curar, uma vez que “ela se torna a ciência de proteção científica da sociedade, ela se torna a ciência de proteção biológica da espécie”. E pior, desta inversão de papéis irá decorrer o nascimento de uma espécie de neo-racismo. Não mais àquele racismo étnico, mas o racismo contra os indivíduos, portadores de um estigma que podem transmitir aos seus herdeiros “as conseqüências do mal que trazem em si. [...] Racismo interno, racismo que possibilita filtrar todos os indivíduos no interior de uma sociedade dada”.²⁴ Daí compreende-se quando Vicente Mascarenhas descreve os internos do hospício:

Os loucos são de proveniências as mais diversas; originam-se, em geral, das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira ensebada e uma manta sórdida; são copeiros,

²³ BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1464.

²⁴ FOUCAULT, Michel. “Aula de 19 de março de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 402-403.

são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros, etc.²⁵

O ponto em que a psiquiatria se intumesce de poder dá-se exatamente quando ela permanece sob a égide da ciência e ainda, pretensamente, governa as anomalias individuais, visto que, nesse exato momento, torna-se possível “efetivamente pretender tomar o lugar da própria justiça (e é o que fez no fim do século XIX); não apenas da higiene, mas na verdade da maioria das manipulações e controles da sociedade, por ser a instância geral de defesa da sociedade contra os perigos que a minam do interior”.²⁶

A ligação perigosa entre a ciência médica e a jurídica, a tentativa de ambas de tentar responder perguntas²⁷ que a elas não cabem, cria uma nova categoria que as une e delas escapa. A psiquiatria provoca o nascimento dos “incuravelmente perdidos”, dos degenerados. Seu ‘perigo’, do monstro degenerado, é tamanho que não pode nem ser curado, muito menos se tornar passível de pena. A medicina do anormal, a psiquiatria, com isso, empanturra-se de poder. Esta sabe que a degeneração foge da pena e da cura, contudo, e mais tarde, ela irá efetivamente descobrir, não escapa à morte.

Vinte e cinco anos depois da escritura de *O Cemitério dos Vivos*, o racismo contra o degenerado une-se ao racismo étnico, dessa aliança deriva o nazismo. No interior de tal organização, a vida do que se aponta nomeia ‘degenerado’ passa a ser a vida matável do *homo sacer*. É dessa maneira que a decisão sobre a vida se desloca, “de motivações de âmbitos estritamente políticos, para um terreno mais ambíguo, no qual o médico e o

²⁵ (BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1460). E, mais tarde, complementa: “Alguns não suportam a roupa do corpo, às vezes totalmente, outras vezes em parte. Na Seção Pinel, num pátio que ficavam os mais insuportáveis, dez por cento deles andavam nus ou seminus. Esse pátio é a coisa mais horrível que se pode imaginar. Devido à pigmentação negra de grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz elas que as outras se ofusquem no nosso pensamento. É uma luz negra sobre todas as coisas, na suposição de que, sob essa luz, o nosso olhar pudesse ver alguma coisa”. (Idem, p. 1463).

²⁶ FOUCAULT, Michel. “Aula de 19 de março de 1975”. In: *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001, p. 402-403.

²⁷ Foucault aponta as seguintes: “O indivíduo é perigoso? O réu é acessível à pena? O réu é curável?”. (Idem, p. 404).

soberano parecem trocar papéis”.²⁸ O poder sobre a vida do degenerado dá soberania à psiquiatria, pois é a morte, ou o poder sobre a vida, que dá vida ao soberano, que o constitui, como esclarece Agamben: “na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal”.²⁹

Lima Barreto, ou melhor, Vicente Mascarenhas, que na adolescência se impressionou com uma defesa de júri que condenava seu réu pela hereditariedade,³⁰ logo percebe que as explicações com pretensões lógicas não passavam de uma maneira, simplista, que a ciência jurídica encontrou para compreender as motivações de um crime na sua base biológica, que, de fato, não corresponde à ‘verdade’. Tal tese atravessa *O Cemitério dos Vivos*, nos levando a crer que Lima Barreto, de algum modo, percebeu o perigo da eugenia, derivado da aliança entre política e medicina psiquiátrica. Ao horror dos campos de concentração precede o jogo da soberania: de um lado a política; do outro a medicina. No meio desse jogo está o corpo pequeno, frágil e desgraçado do homem que não merece viver.

O terrível nessa coisa de hospital é ter-se de receber um médico que nos é imposto e muitas vezes não é de nossa confiança. Além disso, o médico que tem em sua frente um doente, de que a polícia é tutor e a impersonalidade da lei, curador, por melhor que seja, não tem mais na conta de gente, é um náufrago, um rebotinho da sociedade, a sua infelicidade e desgraça podem ainda ser úteis à salvação dos outros, e a sua teima em não querer prestar esse serviço aparece aos olhos do facultativo, como a revolta de um detento, em nome da Constituição, aos olhos da polícia. A Constituição é lá pra você?

[...]

Em rigor, ali, doente indigente, pária social, a mais elementar dignidade fazia eu não o fizesse e, por estar em tal estado, temia-o muito. Sentia, não sei porquê, nesse rapaz, um grande amor à novidade, uma pressa e açodamento, muito pouco científicos, em experimentar o “remédio novo”.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. “Vida que não merece viver”. In: *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 150.

²⁹ Idem, p. 149.

³⁰ Diz o romance. “[...] lendo um dia, nos meus primeiros anos de adolescência, uma defesa de júri, encontrei este período: ‘O réu, meus senhores, é um irresponsável. O peso da tara paterna dominou o acusado, não é mais do que o resultado fatal. Seu pai era um alcoólico, rixento, mais de uma vez foi processado por ferimentos graves e leves. O povo diz: tal pai, tal filho; a ciência moderna também’”. (BARRETO, Lima. *O Cemitério dos Vivos*. In: *Prosa Seleta*. RJ: Nova Aguilar, 2001, p. 1429).

[...] Essa sua falta de método, junta a minha condição de desgraçado, davam-me o temor de que ele quisesse experimentar em mim um processo novo de curar o alcoolismo em que se empregasse uma operação melindrosa e perigosa. Pela primeira vez, fundamentalmente, eu senti a desgraça e o desgraçado. Tinha perdido a proteção social, todo o direito sobre o meu próprio corpo, era assim como um cadáver de anfiteatro de anatomia.³¹

O cadáver no anfiteatro de anatomia não está de modo algum vazio, visto que é um cadáver repleto pelo discurso do médico. Com a loucura, nos disse Lima Barreto, ocorre o mesmo: a loucura é o discurso do outro preenchido em mim, a loucura é neste sentido o cadáver, é aquilo que faz o discurso do médico ganhar corpo. O fora de si, o que é esvaziado de subjetividade, precisa ser preenchido, precisa ser qualificado como louco. Para a soberania prevalecer o corpo tem que ser matável e insacrificável, ou seja, o homem deve ser morto “como piolho”, como vida nua. Vicente Mascarenhas logo é transferido de seção, seu corpo frágil, pura imanência, escapa do olhar agudo deste médico que tudo preenche. Porém, não escapa da ciência que dele necessitará para transcender na sua razão, para se fazer soberana, pois, como Georges Bataille ensina, “se a morte prevalece sobre um ser soberano, que parecia em essência ter triunfado sobre ela, esse sentimento se sobrepõe e a desordem é sem limites”.³²

Deste modo, nos é revelada a contra-face da comunidade como *clinamen*, como inclinação ao outro. Roberto Esposito nos lembra que a comunidade exige o ser vazio de subjetividade, haja vista que ela mesma acontece no espaço público. Para o *clianamen* ocorrer é preciso que se dê vazio ante vazio. A comunidade é, neste sentido, a laço de uma falta.

Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una “propiedad”, sino justamente un deber o una duda. Conjunto de personas unidas no por un “más”, sino por un “menos”, una falta, un límite que se

³¹ Idem, p. 1483.

³² BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. SP: ARX, 2004, p. 101.

configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien esta “afectado”, a diferencia de aquel que está “exento” o “eximido”. [...] He aquí la cegadora verdad que guarda el pliegue etimológico de la *communitas*: la cosa pública es inseparable de la nada. Y nuestro fondo común es, justamente, la nada de la cosa.³³

A contra-face da comunidade se chama imunidade, e ela acontece no espaço privado, no interior de um corpo, e opera para romper o vir a ser do *clinamen* e anular a possibilidade de se viver a comunidade. A imunidade, ainda segundo Espósito, é uma maneira de se viver na e da renúncia da convivência: “la vida es conservada presuponiendo su sacrificio; la suma de renunciamentos de que se compone la autorización soberana. La vida es sacrificada a su conservación y sacrificabilidad de la vida, la inmunización moderna alcanza el ápice de su propia potencia destructiva”.³⁴

Além de imunizar os corpos, o corpo do Estado, do mesmo modo, ao criar o confinamento daquilo que foge da sua “normalidade” se imuniza. E o louco, ou fora de si, é institucionalizado. Para o Estado é um risco, uma doença, ter dentro de seu espaço aquilo que aponta para uma desobjetivação, pois o fora de si é aquele que não tem um “si”, um *self*, portanto não é um sujeito subjetivado. O Estado, como vimos, precisa de subjetividades para se tornar corpo, para criar corpo.

Neste passo, contar esta história, a experiência do hospício, em forma de testemunho seria uma maneira falsa de restituição da aura de subjetividade, visto que perante o médico ou do soberano tal aura é inexistente. Estes necessitam do corpo esvaziado, matável e insacrificável para imunizá-lo. Imunizar aqui significa atribuir seu sentido ao corpo, qualificando-o como doente, e assim concomitantemente se imuniza o Estado contra o perigo do “nada” da comunidade que não faz obra.

O testemunho como martírio atribui sentido, como vimos através de Agamben, inventa uma aura de sacrifício ao corpo sem aura, ao corpo biopolítico que na verdade é

³³ ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Trans. Carlo Rodolfo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 29 e 33.

³⁴ Idem, p. 43.

matável e insacrificável, e por este motivo se torna uma tarefa relevante expô-lo como completamente destituído de qualquer aura. Daí compreende-se a opção de Lima Barreto pela literatura, pela narrativa, onde falar não é afirmar, onde escrever é passar do “eu” ao “ele”, e por isso tal fala se coloca livre de qualquer julgamento, de qualquer tentativa de se atribuir um sentido uno, cerrado, limitado. Sobre a opção pela narrativa, Maurice Blanchot comenta que:

Todo language empieza por enunciar y, al enunciar, afirma. Pero podría ser que narrar (escribir) sea atraer al language en una posibilidad de decir que diría sin decir el ser y sin denegarlo tampoco – o también, más claramente, muy claramente, establecer el centro de gravedad del habla en otra parte, allí donde hablar ya no sería afirmar el ser ni tampoco necesitar de la negación para suspender la obra del ser, la que se cumple ordinariamente en toda forma de expresión. En este sentido, la voz narrativa es la más crítica que pueda, sin ser oída, dar a oír. Por eso, al escucharla tenemos tendencia a confundirla con la voz oblicua de la desgracia o la voz oblicua de la locura.³⁵

Ao aproximar a literatura, o narrar e o escrever, da voz oblíqua, da desgraça e da loucura, Blanchot define a voz narrativa como sendo um potencial espaço acolhedor do balbucio, do vestígio, do trauma, ou seja, de tudo aquilo que nos parece impossível de ser posto em linguagem.³⁶ Maurice Blanchot, agora em *A parte do fogo*, através da leitura de Kafka, parece ecoar uma outra voz que bem poderia ser a de Lima Barreto, e nos faz compreender melhor essa escrita conturbada que nasce na/da dor:

³⁵ BLANCHOT, Maurice. “La voz narrativa”. In: *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 594-595.

³⁶ “En este sentido, narrar es el tormento del lenguaje, la búsqueda incesante de su infinitud. Y el relato no sería nada más que una ilusión al desvío inicial que lleva la escritura, que la desvía y que hace que, al escribir, nos entreguemos a una especie de desviación perpetua. Escribir, aquella relación con la vida, relación desviada por donde se afirma esto que no concierne” E o que não concerne é a mediação, é o falar através, é a comunidade se passa pela imaginação. (BLANCHOT, Maurice. “La voz narrativa”. In: *El diálogo inconcluso – Parte II – La ausencia del libro, lo neutro, lo fragmentario*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 592).

É como se a possibilidade representada por minha escrita tivesse como essência carregar sua própria impossibilidade – a impossibilidade de escrever o que é minha dor –, não apenas de colocá-la entre parênteses ou de recebê-la sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também ser realmente possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade. Se a linguagem, e especialmente a literária, não se lançasse constantemente, previamente, para sua morte, não seria possível, pois é esse movimento em direção à sua impossibilidade que é sua condição e seu fundamento; é esse movimento que, antecipando-se ao seu nada, determina sua possibilidade, que é ser esse nada sem realizá-lo. E, em outras palavras, a língua é real, porque pode se projetar para a não-linguagem que ela é e não realiza.³⁷

A narrativa, esse lugar sem intimidade e sem limite, é o espaço onde quem escreve não pode mais dizer ‘eu’, portanto não se fixa em nada, nem ao tempo, nem ao espaço. A voz que parte da narrativa é essencialmente errante, móvel, nômade, exilada, e se coloca sempre fora de si mesma. E desta maneira, Lima Barreto procura buscar o ‘fora’ na própria experiência literária, tecendo e elaborando em sua narrativa esta singular linha de fuga do enclausuramento no hospício.

³⁷ (BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. RJ: Rocco, 1997, 27). Em *O cemitério dos vivos* temos apontada uma saída, sendo que a escritura deste romance é a própria efetivação da saída. E a saída é de modo algum uma fuga, pois esta é apenas movimento inútil no espaço, movimento enganador de liberdade. A saída aqui é afirmada como fuga no mesmo lugar, como fuga em intensidade.

6 A experiência do fora no território: Roberto Arlt e como *El desierto entra en la ciudad*

Abogado: Lo que me queda informarles es que César partió para el desierto.

(...)

Abogado: Si César está cuerdo, nuestro juicio no prosperará. (Roberto Arlt, *El desierto entra en la ciudad*, p. 139-145)

A metáfora teatral, segundo Josefina Ludmer, é constitutiva do modo moderno de pensar a política, porque a política e o teatro têm em comum o atributo de representar o que está fora de ‘cena’. Desta maneira, a concepção da política contemporânea pode ser pensada como teatro e representação. Sobre isto, Ludmer, através da leitura de Eduardo Rinesi, escreve: “a representação aparece como mascaramento e também como colocação em cena de um Texto que precede a fala”.¹

Será justamente este texto primeiro, este fora precedente, que nos interessará enquanto ensaio/experimentação, do que podemos pensar sobre a política e seus bastidores ou, em outros termos, sobre como se arma a imunidade contra a comunidade como *clinamen*. Queremos com isto dizer que não nos interessará o depois, a representação/apresentação² do teatro, ou seu aparecimento público, sua montagem, o

¹ LUDMER, Josefina. *O corpo do delito – um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 87.

² Aqui nos referimos ao conceito trabalhado por Jean-Luc Nancy no ensaio intitulado “La représentation interdit”, presente no livro *Au fonds des images*. Nele Nancy nos diz que a representação não é um simulacro, não é um deslocamento da coisa original. Com efeito, ela não se refere a uma coisa – a representação é a apresentação do que não se resume à uma presença dada e acabada, ou bem ela é a colocação em presença de uma realidade (ou forma) inteligível para a meditação formal de uma realidade sensível. Nancy ainda nos lembra que a própria palavra representação nasce com o teatro e significa repetição de apresentações. A representação é definida assim como uma presença apresentada, exposta,

que renderia outro estudo. Obviamente não queremos criar um binarismo entre um suposto real, antecedente, e uma ficção, posterior, mas sim trabalhar com esta ficção da ficção elaborada por Roberto Arlt – autor dramático.

Do mesmo modo que o romancista, o escritor de dramas surge no cenário com rasgos inovadores, contrapondo-se ao teatro popular, chamado nacional ou crioulo, mas também ao teatro de linha tradicional representado em Buenos Aires, no começo do século XX. Porém, verifica-se que não há uma homogeneidade na escritura teatral de Roberto Arlt. A impressão que se tem ao ler suas peças é a de que Arlt está ‘aplicando’ diversos esquemas estéticos ao mesmo tempo, contudo é possível identificar um conjunto de elementos que se repetem e que podem apontar para uma estrutura dominante. Como fez recentemente, por exemplo, Walter Bruno Berg, no ensaio “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”, em que aproxima diversos traços, dentre eles o caráter ‘cruel’, uma vez que há total ausência de motivação de comportamento das personagens de Arlt, com a idéia concebida, em 1932, por Antonin Artaud no chamado Teatro da Crueldade.³

Neste passo, vamos tomar aqui a última experiência de escrita de Roberto Arlt, a peça que leva o título sugestivo de *El desierto entra en la ciudad*, como uma variação de uma dança que se chama escritura. Isto implica uma não separação por gêneros deste grande texto que parece, ele mesmo, não se propor uma distinção, uma vez que no que

exibida, porém não é pura presença posta aí, mas ela sai da presença, dessa imediatidade, ela faz valor, expõe o valor e o sentido. (Cf. NANCY, Jean-Luc. *Au Fond des images*, França: Galilée, 2003, p. 69-74).

³ Segundo Berg, o Teatro da Crueldade consiste em transpassar efetivamente os limites da representação, ou seja, os limites da ficção cênica. (cf. BERG, Bruno Walter. “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”. In: ”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 141). Patrice Pavis, no verbete sobre Artaud, esclarece que o conceito de ‘teatro da crueldade’ se refere a um objeto de representação que provoca no espectador uma emoção de choque, que procura liberar a cadeia de pensamento discursivo e lógico para reencontrar uma espécie de nova catarse portadora de uma experiência estética e ética original. (cf. PARVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Édition Sociales, 1980, p. 412). Berg, em seu ensaio, propõe que Roberto Arlt conhecia as idéias de Artaud. Com base na publicação do ensaio, de Artaud, chamado “El teatro Alquímico”, na revista *Sur*, no ano 1932, Berg aponta diversas aparições em algumas peças de Arlt que podem muito bem estar relacionadas as idéias de Artaud expostas neste artigo. Maurice Blanchot, ao nos falar sobre o teatro de Antonin Artaud, nos diz que o espaço cênico é outro espaço, mais expressivo, e ao mesmo tempo mais abstrato e mais concreto. Tal expressão excessiva alcança um espaço anterior à linguagem, pois parte de uma necessidade de fala que se distânciava da fala já formada, estaria, por assim dizer, mais próxima da poesia. (BLANCHOT, Maurice. “La cruel razon poetica (rapaz necesidad de vuelo)”. In: *El diálogo inconcluso – Parte II – La ausencia del libro, lo neutro, lo fragmentario*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 449-468).

se diz ser seu último romance, *El amor brujo*, de 1932, já vemos uma mescla, uma penetração de um amplo diálogo teatral em diversos de seus capítulos.⁴

Se considerarmos as últimas experiências de Roberto Arlt, nos resta somente lidar com incompletude de um abandono definitivo, visto que a morte o alcança muito cedo, aos 42 anos de idade. Neste que seria seu último ano, 1942, Roberto Arlt registrou a patente de seu tão trabalhado invento, meias que não puxariam o fio, porém estas nunca chegaram a ser comercializadas; e escreve aquela que seria sua última peça de teatro, mas nunca viria a assisti-la em cena.⁵ Esta peça inacabada fora revisada por sua filha, Mirta Arlt, e publicada postumamente em 1953, mesmo ano da publicação do *Cemitério dos Vivos*, e coincidentemente também traz uma discussão sobre o tema da loucura.

El desierto entra en la ciudad é anunciado por Arlt como sendo uma farsa dramática. Este é gênero considerado menor, com aspecto satírico, geralmente livre de divisão estrutural e de cena. Mas Arlt resolve dividir a sua farsa em quatro atos. Este gênero, segundo Teresa Gonçalves, também seria caracterizado por não se preocupar

⁴ Por exemplo, o capítulo intitulado “Cuando el amor avanzó” aparece escrito como um ato dramático. (ver ARLT, Roberto. “El amor brujo”. In: *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Lolhé, 1981, p. 627-633). Mas é preciso ressaltar que Arlt romancista, segundo Florian Nelle, é um dos autores mais lidos e discutidos da literatura argentina. Porém como autor dramático ele passou um bom tempo despercebido e até desdenhado. Julio Cortázar, por exemplo, no prefácio da edição das obras completas da Lolhé, escreve que é prescindível a leitura das peças de Arlt. Mas não podemos esquecer que dentro da história do teatro argentino Arlt é considerado como um dos autores dramáticos mais importantes do novo Teatro Independiente dos anos trinta. (Cf. NELLE, Florian. “Roberto Arlt y el gesto del teatro”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001).

⁵ Florian Nelle, em “Roberto Arlt y el gesto del teatro”, traça um paralelo entre o teatro de Arlt e a suas invenções e nos lembra que Arlt fez sociedade com Pascual Nacaratti que era ator em suas peças, junto ao Teatro del Pueblo. “Mientras que Arlt hacía sus experimentos en su laboratorio en Lanús, Nacaratti se encargaba de buscar socios para financiar el proyecto. (...) El procedimiento para impedir el accidente del punto corrido en las mallas no fue nunca industrializado, no solamente porque resultaba estéticamente deficiente – según contemporáneos las medias vulcanizadas tenían aspecto de botas de bombero – sin, porque las medias de nylon, que fueran comercializadas en 1940, se convertían en un artículo desechable”. (NELLE, Florian. “Roberto Arlt y el gesto del teatro”. In: *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 125-126). Omar Borré cita outra obra, intitulada *La cabeza separada del cuerpo*, que poderia ter sido a última de Arlt. Segundo Spyridon Mavrides, esta fora “escrita a máquina y estrenada en 1964 por Leónidas Barletta, que generó una serie de disputas en torno a la autenticidad o no de la pieza. Según el investigador la obra tiene mucho que ver con *Saverio el cruel* - posiblemente sea una versión anterior al drama-, pero la pieza bajó de cartel a pedido de los herederos de Arlt”. Omar Borré também aponta a suposta existência de uma outra peça: “Otro tema de su herencia manuscrita está relacionado con su segunda esposa, Elizabeth Shine (...). A la muerte de Arlt, Elizabeth estaba embarazada de seis meses de quien sería el segundo hijo del escritor. En aquellos últimos momentos la crisis de la pareja había llegado a extremos insostenibles, a tal punto que Elizabeth incineró los manuscritos de *Helena de Troya*, una tragedia que Arlt estaba escribiendo con mucho entusiasmo.” (BORRÉ, Omar apud MAVRIDES, Spyridon. “Roberto Arlt fundador del teatro independiente”. In: *Especulo. Revista de estudios literarios*, n. 33. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/teatarlt.html>. Acesso em: 05/01/2009).

com as unidades de tempo e espaço.⁶ Arlt, em contrapartida, já no início frisa que a encenação se passa na época atual, porém em um salão de banquetes do palácio de César (o que nos remete ao imperador romano), e revela assim um traço anacrônico.

Neste momento então, para compreendermos esta trama dramática, vamos esboçar um breve resumo de seu enredo, visto que este apresenta um tema bastante pertinente para se pensar, o exílio como deserto, como pura negatividade, e a loucura como tentativa de confinamento deste exílio.

No primeiro ato temos a apresentação de um banquete em que os convidados percebem que a comida que está disposta na mesa é falsa: o frango é de madeira, as azeitonas são de porcelana, o vinho é água tingida, etc., o que provoca indignação, por parte dos convidados, e o comentário sobre a crueldade desta sátira e de outras que César já havia lhes aplicado. Em sua leitura de Espinosa, Deleuze já nos disse que “a sátira é tudo aquilo que se deleita com a impotência e a pena dos homens, tudo que exprime desprezo e escárnio (...), tudo o que despedaça a alma (o tirano precisa de almas despedaçadas, como as almas despedaçadas precisam do tirano)”.⁷

Neste entremeio, César aparece em cena e é ovacionado por seus convidados que exaltam sua beleza, sua presença iluminada, seu perfume, etc. Ele então justifica sua ausência, dizendo estar apaixonado por uma jovem camponesa, e que, por este motivo, resolvera abandonar completamente a antiga vida de excessos para adotar o estilo de vida dos homens da idade clássica, em busca da felicidade que até então não encontrara.

Não há meio de dissolver a resolução do grande industrial – para Arlt, esta seria a profissão de César no século XX –, que decide se despedir da vida libertina em prol de sua “sed de pureza”. Neste que seria assim seu último banquete, César e seus convidados decidem se divertir e, para tal, resolvem deixar fazer parte da festa o

⁶ “Em suma, a farsa é um gênero dramático menor que a nível formal/estrutural se caracteriza pela ausência de divisão em actos e de marcação de cenas; pela despreocupação total com as unidades de tempo e de espaço; pela utilização de poucos recursos cênicos; pela colocação em palco de um reduzido número de personagens; pela abundância de tipos sociais característicos da época; eventualmente pela presença de uma personagem redonda que sofre ao longo da peça evolução psicológica e moral; pelo delineamento de uma intriga com um nó, desenvolvimento e desenlace; pela presença de sátira, fonte de cômico; e pelo recurso frequente a uma linguagem de conotações eróticas. A nível temático, a *farsa* privilegia a problematização da luta entre forças opostas, do relacionamento humano, familiar e amoroso, da oposição dos valores tradicionais e convencionais a valores individuais e pessoais e o recurso frequentemente ao equacionamento de um triângulo amoroso”. (Cf. GONÇALVES, Teresa. “Farsa”. In: CEIA, Carlos (coord.) *E-dicionário de termos literários – Universidade de Lisboa*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/farsa.htm>. Acesso em: 09/01/2009).

⁷ DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 19.

primeiro pedinte que bater à porta. Logo surgem seus criados carregando um homem miserável nos braços, pois este se recusara a entrar. O homem aparece em cena carregando algo envolto em folhas de jornal. Todos iniciam um questionário para se divertir à custa do estranho que não responde, e que também não solta o que tem nas mãos, despertando uma enorme curiosidade. O ocorrido faz com que os presentes suspeitem que o estranho possa estar portando uma bomba: “Por cierto. Este tiene más facha de terrorista que de cristiano”⁸, diz um dos convidados.

César, então, violentamente ordena que se abra tal pacote. Deste ato deriva um grande espanto, todos retrocedem diante da visão... “¡Qué horror!”, pois temos, em meio ao embrulho de jornais, a revelação do corpo de uma criança morta. César, então, pergunta ao estranho quem é a criança e porque a levava envolta em jornais. Este lhe responde que é seu filho de três meses e que o levava ao hospital, e que não o sepultara porque não tinha dinheiro, pois com o pouco que tinha já pagara o enterro de sua esposa. César toma a criança entre as mãos e fala: “Esta es la pequeña podredumbre”. Depois entrega o corpo ao estranho e ordena ao seu secretário que dê dinheiro para ele enterrar a criança. E então diz:

¡Silencio! Trae agua para lavarme. (*Mutis de Criado 2º, César continúa mirándose las manos. Regresa Criado 2º con jofaina y toallas. César se lava enérgicamente las manos, luego se la huele.*) Tengo las manos con olor a muerte. Huelan (*Extiende sus manos.*) Es la muerte. Su olor no se irá más (*Arrondillándose abre los brazos y exclama:*) ¡Déjame, muerte! ¡Déjame!⁹

César a partir daí emudece, está mortificado, ninguém entende o que acontece a ele, todos começam a perceber que ele está em estado de êxtase, como se tivera uma visão do divino. Alguns dos convidados relacionam o êxtase à embriaguez. Repentinamente ele se levanta com dificuldade, olha ao redor, aperta as mãos contra o peito e diz:

⁸ ARLT, Roberto. *La fieste del hierro e El desierto entra en la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 2004, p. 125.

⁹ Idem, p. 127-128.

¡Oh, carne miserable, carne inmunda!, contempla mi contrición, Señor. (*Señala a sus Invitados.*) Mira allí ese montón de basura. Son los frutos de mi ruindad. El estiércol con que abonaba mi torpeza, mi soberbia, mi vanidad. Escupía en ellos como en una salivadera y eso alegraba mi cobarde corazón. Así he humillado al débil, al triste y al desdichado. He pavimentado el camino de mis días de blasfemias, crueldades y crímenes. He adornado mi frente con el adulterio, mi vientre con el estupro, mis nalgas con la pederastía. He escandalizado a mi prójimo escribiendo en el cielo con un tizón del infierno sentencias de iniquidad. Señor, vuelve a mi tus ojos de caridad. Muéstrame el camino del hijo pródigo, la vía de la santa penitencia. No te importe que mi vientre esté repleto de ricas viandas y que mis ojos reluzcan como los de un asesino. (*Dejándose caer de rodillas, con los brazos abiertos.*) Perdóname Señor. El remordimiento me ahoga entre sus brazos. Estaba ciego, encendido de maldad, loco furioso, como el lobo que diezma el rebaño. Olvídate de mi contumacia en ofenderte, de mi obcecación en provocar tu cólera! (*Baja la cabeza, se queda un instante en silencio. Luego levanta.*) Gracias, Señor. He comprendido, te obedecerá. (*Se levanta.*)¹⁰

Após esta declaração, César se retira do salão, e assim temos encerrado o primeiro ato. No segundo, os parentes de César se reúnem com o advogado para declará-lo judicialmente louco, e assim tomar conta de seus bens.¹¹ Escipión, secretário próximo a César, é chamado para dar seu testemunho e narra o que ocorreu depois do episódio do ‘ataque’ durante banquete:

El señor César nos reunió en su casa. Después de compararse con Saúl, a quien Jesucristo iluminó el camino de Damasco, nos dijo que arrepentido de sus pecados se retiraría al desierto para hacer penitencia. (...) Por momentos lloraba apretando un crucifijo contra el pecho. Nosotros mirábamos espantados. Unos descubrían en sus propósitos la terminación de una vida disoluta, otros la inminente pérdida de un amigo. Excuso decir que yo me encontraba entre los últimos. (...) Entre otras cosas dijo que el espectáculo de un niño

¹⁰ Idem, p. 129-130.

¹¹ Diz o advogado: “Como los dije, antes de hacer pasar al testigo narraré someramente los hechos. César, pariente nuestro y socio de algunos de los presentes, después de una disipada vida de libertinaje ha sucumbido a los ataques de la locura. Por este motivo los he citado. Debemos aclarar algunos puntos para orientar legalmente nuestra intervención. ¿Cuál es nuestra intervención en este caso? Hacer declarar loco a César. En este género de procesos, para que intervenga la justicia es indispensable el requerimiento de los parientes. Se acumulan las pruebas, y el juez, después de examinarlas, resuelve si se designa un curador o no”. (Idem, p. 133).

amortajado con diarios viejos probaba al olvido en que los hombres tenían a Dios. (...) Luego agregó que nuestra sociedad estaba podrida hasta los tuétanos y que tenía el propósito de enmendarla con una reforma religiosa que abarcara todas las razas, clases, sexos y profesiones (...) A continuación César nos anunció que fundaría una escuela de misioneros que visitarían todos los países, predicando la necesidad de volver a la fe de Nuestro Señor Jesucristo. (...) Nos aseguró que para probar la fe y la constancia de los misioneros los sometería a una rudísima vida de prueba en el desierto. (...) César terminó proponiendo que los que quisiéramos ser sus discípulos lo siguiéramos. En cambio, los que no se interesaban por la vida mística debían reocupar las vacantes dejadas en las oficinas.¹²

Tais falas são cortadas por comentários agudos e irônicos da personagem Cojo, um dos parentes de César, que está na cena ao lado de seu cão Tomasito,¹³ que faz com que suspeitemos da veracidade do depoimento de Escipión. Ao fim da declaração deste, o Advogado dispõe o que seriam os fatos:

César partió para el desierto. Lo acompañaba una alegre pandilla de prostitutas y rufianes. Dicen que van a cursar el bachillerato de la santidad. En realidad, van al desierto a vivir sin trabajar, como lo han hecho hasta ahora. Para terminar, y salvo mejor opinión, creo que los hechos enumerados permite iniciarle el juicio de insania...¹⁴

E assim temos, nesta última peça de Arlt, uma farsa que instaura a seguinte metamorfose: a de um homem libertino e maldoso, que exalta a beleza do crime, convertido agora em um santo asceta, que cultiva o bem, a ausência de posses e a vida desértica, bem distante das satisfações mundanas. Diferente de Erdosain, de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, César não demonstra o desejo de mudar o mundo, mas de transformar o seu próprio. Contudo, o fato de ele ser um grande industrial que renuncia

¹² ARLT, Roberto. *La fieste del hierro e El desierto entra en la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 2004, p. 135-137.

¹³ Diz o Cojo: “Lo llamo Tomasito porque es un nombre persuasivo”. (Idem, p. 142).

¹⁴ Idem, p. 139.

aos benefícios do dinheiro para ir ao deserto purgar seus pecados, provoca uma grande desordem. A grande questão que Arlt coloca aqui nos parece ser a da economia e da religião, que sabidamente é uma preocupação também da filosofia contemporânea.

A desconstrução do cristianismo forma uma espécie de programa de pensamento que ocupa os estudos de Jean-Luc Nancy desde os fins dos anos 90. Para Nancy esta desconstrução implica um questionamento acerca do político. Na obra de Rousseau a união entre a política e a religião surge através do que o filósofo chamava, conforme nos explica Nancy, de “religião civil”. Este conceito aparece em Rousseau como um sintoma de um problema não resolvido, visto que tem sido tratado até hoje como letra morta (a ciência política frequentemente diz que os EUA possuem uma religião civil, mas Nancy vê que Deus, neste caso, está conectado ao Estado e se funde às representações e aos afetos políticos – à Constituição, aos Pais Fundadores, na saudação à bandeira nas instituições civis, etc.). Desta forma Nancy passa a detectar a “religião civil” como sendo um elemento faltante na política desde seu princípio.

Los griegos inventaron la polis como el espacio de una creación autónoma a la Ley. Lo divino ya no es fundador en un sentido real (a la diferencia de Egipto, Persa, etc.), sino simbólico, en el sentido débil de la palabra: se representa a Atenea o a Poseidón como las divinidades tutelares de Atenas, etc. Sócrates es la prueba de una fragilidad de los “dioses de la ciudad”: es acusado de no respetarlas... Ciertamente, las ciudades-estados griegas poseen su religión civil (al lado de otras religiones – “con misterio” – que van a desembocar más tarde en la religiosidad para-cristiana). Pero la polis decae muy pronto... Roma vuelve a fundar una religión civil muy fuerte – la República es una realidad sagrada en cuanto que “res publica” –, pero ello también se transformará, y el Imperio representará en suma una corrupción de la religión civil, pues el emperador divinizado ya no es propiamente hablando “res publica”.¹⁵

O cristianismo representará então um corte entre César e Deus, já expressa no dito de cristão: “Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus”. Após tal

¹⁵ NANCY, Jean-Luc. “Entre poder y fe”. In: *A comunidad enfrentada* – seguida de *Entre poder y fe*. Trad. Monica B. Cragnolini, Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 48-49.

separação, não ocorrerá mais a união, ou o toque, entre estes dois lados, ou seja, entre o divino e o político. Conforme Nancy, o Estado moderno inventa sua soberania e a coloca frente a frente ao autônomo poder religioso. Inclusive um rei, pela graça divina, aparece em relação à Igreja ausente de hierarquia, quer dizer, o rei não está nem sobre, nem abaixo do poder da Igreja. A questão é que nem uma religião de Estado, nem um Estado laico podem formar uma religião civil, já que esta contém a idéia de uma relação intensa, afetiva, com a coisa pública como tal.

O próprio Nancy, então, lança uma questão pertinente: O patriotismo não ocuparia este lugar ao procurar criar a idéia de uma relação intensa e afetiva entre os homens e o Estado? Benedict Anderson já nos disse que “as nações inspiram amor [...], um amor profundamente abnegado”. Por parecer natural – como a cor da pele, o sexo, a ascendência e a época em que se nasce – nascer em uma nação também seria uma espécie de “coisa que não se pode evitar”.¹⁶ E esses vínculos que não são escolhidos têm à volta um halo de desprendimento. Porém este desprendimento é aparente, uma vez que a nação nos exige sacrifícios, seu amor é portanto condicional e, por este motivo, o patriotismo não pode pertencer à ordem do amor, pois o amor não se estabelece através da cadeia de causa e consequência, o amor é, em sua constituição, inconsequente.

Nancy responde a esta questão dizendo que a relação constitutiva da “religião civil” também deseja ser mais profunda, ou seja, da ordem do amor e de um amor da lei. Porém, a lei exclui o amor, não há aqui casamento possível. A função própria da lei é julgar, e o amor é definido, como vimos no final do capítulo dois, como sendo aquilo que instaura a impossibilidade de julgamento. Não há lei do amor, não há amor da lei. O amor aqui é entendido por Nancy como o acolhimento incondicional do outro, oposto à lei que é pura condição.

Esta discórdia entre a lei e o amor acaba tornando a “religião civil” impossível dentro da política. Por isso, Nancy solicita que devemos tirar do político o desejo de ser objeto e sujeito do amor. O político sempre buscou ser objeto de amor: “fue el requisito implícito de tantos pensamientos y practicas politicas! Desde Hegel y Rousseau, hasta el espíritu republicano francés (la ‘fraternidad’) esta presente en dicha espera...”¹⁷

¹⁶ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 202-203.

¹⁷ (NANCY, Jean-Luc. “Entre poder y fe”. In: *A comunidade enfrentada* – seguida de *Entre poder y fe*. Trad. Monica B. Cragnolini, Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 50) Giorgio Agamben retoma a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, para discutir o tema da amizade, e a partir daí procura definir a amizade: “Em

Mas o que acontece quando não conseguimos mais distinguir César do divino? Porém antes parece ser urgente verificar se, com efeito, o econômico e o religioso aparecem unidos nesta personagem... Daí a resposta surge negativa, pois César abandona completamente sua função de grande industrial, do mesmo modo que não se liga a qualquer ordem religiosa. O único testemunho que temos de Escipión, de que César montaria uma ordem religiosa para pregar a palavra de Jesus Cristo, como vimos, não se apresenta confiável. Ainda mais quando se percebe que provavelmente há uma referência a outro Escipión¹⁸ (em português, Cipião), personagem presente no texto *Da República*, de Cícero,¹⁹ considerado o grande mestre dos humanistas.

Para Cícero a diferença entre o homem e o animal está na razão.²⁰ O homem que participa da razão é diferente do animal porque pode prever os acontecimentos, vê as

termos modernos, pode-se dizer que ‘amigo’ é algo existencial e não algo categórico. (...) é todavia atravessada por uma intensidade que o carrega com algo como uma potência política. Essa intensidade é o ‘syn’, o ‘co-’ que partilha, dissemina e torna com-partilhado – de fato, já sempre com-partilhado – a própria percepção, a própria satisfação de existir.” Porém, esse com-partilhamento deve ser puramente existencial e não decorrente de um interesse comum, ou em torno por “uma participação de uma substância comum”, tal como ocorre com o gado em que o ‘viver-junto’ significa alimentar-se no mesmo lugar. Daí a impossibilidade na república democrática de uma amizade como viver-junto, ou se quiser, como comunidade sem obra. Na república a amizade só ocorre em torno de um interesse maior que é manter ou reforçar um regime de governo, e neste senso estaríamos mais próximos do gado, e não de um viver junto “puramente existencial e, por assim dizer, sem um objeto: amizade, como percepção simultânea do puro fato da existência”. Esse conceito de amizade é fundamental para o conceito de comunidade como *clinamen*. (AGAMBEN, Giorgio. *Friendship. ContreTemps*, n. 5, dez. 2004. Revista eletrônica. Trad. Marcus Xavier de Oliveira. Disponível em português em: http://profanacoes.blogspot.com/2007/07/amizade_09.html. Acesso em: 03/17/2007).

¹⁸ O Cojo, um dos parentes de César, ao lado de seu cão, ao chamarem o Escipión diz: “Escipón, Escipión, me suena”, o que nos fez pensar que este nome estaria relacionado a alguém.

¹⁹ Cícero era um dos adversários perseguidos por César, no segundo triúmviro, em 49 a.C., quando César desencadeou a guerra civil que o levaria a dominar todo o império. (Cf. JOYAU, E. & RIBBECK G. “O ecletismo de Cícero”. In: *Os pensadores – Epicuro, Lucrécio, Cícero Sêneca, Marco Aurélio*. 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 14). Cícero é conhecido por não desenvolver nenhum pensamento original, “limitando-se a amalgamar diferentes teorias filosóficas gregas”. (Idem. Ibidem). Porém, segundo José Esteves Pereira, “ao contrário dos créditos firmados no campo do estilo literário inextinguível e paradigmático de Cícero tem persistido, até tempos recentes, a ideia da sua falta de originalidade quanto ao discurso filosófico e político. Teria sido, neste aspecto, mais um transmissor do legado grego, compilador de um conjunto de idéias em circulação do que criador. Mas, a circunstância de Cícero ser transmissor das principais doutrinas filosóficas da antiguidade justifica, plenamente, a asserção já clássica, de Étienne Gilson de que a ‘influência do seu pensamento sobre a história da cultura ocidental é incomensurável’”. (PEREIRA, José Esteves. “A actualidade de Cícero”. In: *CULTURA-Revista de História e Teoria das Ideias*, vol.XVI-XVII (2ª série), 2003, pp. 45-56. Disponível em: http://www.ipri.pt/investigadores/artigo.php?idi=6&ida=43#_ftnref24. Acesso em: 15/12/2008).

²⁰ Escreve Cícero: “Entre o homem e a besta existe esta diferença capital. É que a besta apenas é capaz de sentir regulando os seus movimentos sobre os objectos actualmente presentes possuindo um grau muito fraco de sentimento de passado e de futuro. O homem, pelo contrário, participando da razão, pode prever no decurso dos acontecimentos, vê as causas e não ignora como elas se determinam e se encadeiam; estabelece relações de semelhança que junta ao presente e liga ao futuro, vê todo o curso da vida e preocupa-se em ter tudo o que é necessário para a conduzir ao seu termo”. (CÍCERO apud PEREIRA, José Esteves. Idem. Ibidem). Assim também vemos que o tempo do presente aberto, como puro efeito, ou

suas causas e não ignora como estas são encadeadas entre si, e por isso preocupa-se em saber o que é necessário para conduzir sua vida. Já o animal “somente” seria capaz de sentir o presente diante de si. Seria, desta forma, a capacidade de previsão que conduz o homem “à indagação da verdade (*vera inquisitio et investigatio*) dentro de uma disposição para a acção que supõe ‘um coração naturalmente bem formado’”. Este mesmo coração, que para o epicurista Lucrécio tinha um papel fundamental para compreendermos a verdade, agora, com Cícero, necessita se submeter e “obedecer àquele de quem recebe ensino ou àquele que, no interesse comum, exerce um mandato justo e legítimo”²¹. Vemos, deste modo, em Cícero a existência de um controle da paixão em prol da soberania da razão.

Na *República* há passagens em que Cícero procura atacar os epicuristas e o seu deliberado afastamento da *res publica*.²² Ele sublinha a superioridade da ação sobre a contemplação ou a *meditatio* epicurista, relacionando-a ao ócio, e ao seu caráter não utilitário. Ao falar sobre o epicurismo, Cícero escreve: “Na verdade, todo o discurso destes (filósofos) se bem que contenha riquíssimas fontes de virtude e de ciência é para temer, todavia, que atendendo aos atos e obras por eles feitas resulte não terem trazido tanta utilidade aos negócios humanos como trouxeram de deleite aos ócios”.²³

Agora retomando a referência de Arlt à Escipión, nos parece urgente lembrar de um famoso episódio no sexto livro da *República*, de Cícero, chamado o “sonho de Cipião”. Nele Cícero procura transpor a discussão sobre a justiça e o justo para um plano cosmológico. A história é a seguinte: Cipião, o Africano, avô de Cipião, aparece em sonho ao neto, e lhe explica que aqueles que servirem e defenderem a pátria gozarão no outro mundo da beatitude eterna: “Nada há, do que se faça na terra, que mereça mais favor junto daquele sumo deus que governa o mundo inteiro que as associações de homens unidos pelo vínculo do direito (*Concilia coetusque hominum iure sociati*) que

aí-desde-sempre, livre da causa e da consequência, como vimos no capítulo sobre a comunidade, procurar tirar do homem este peso da razão, o que nos aproximaria dos animais, para Cícero.

²¹ (PEREIRA, José Esteves. “A actualidade de Cícero”. In: *CULTURA-Revista de História e Teoria das Ideias*, vol.XVI-XVII (2ª série), 2003, pp. 45-56. Disponível em: http://www.ipri.pt/investigadores/artigo.php?idi=6&ida=43#_ftnref24. Acesso em: 15/12/2008). Este artigo de José Esteves Pereira compara a época da crise da república romana, que Cícero viveu, com a crise dos tempos atuais. Há neste ensaio um resgate minucioso, mas também elogioso dos preceitos de Cícero.

²² (Cf. Idem). Por esse motivo o epicurismo é uma filosofia que fica de fora do ecletismo de Cícero, segundo Pereira.

²³ CÍCERO. “§ V - Livro primeiro”. *Da República*. In: *Os pensadores – Epicuro, Lucrécio, Cícero Sêneca, Marco Aurélio*. 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 140-141.

são as chamadas cidades. Os que as ordenam e conservam saíram daqui e a este céu voltam”.²⁴ O neto assim pergunta ao avô porque não deve então já se dirigir ao encontro do avô, visto que ele quer também ingressar nessa verdadeira vida que o avô goza. A resposta do velho Cipião é sintomática: “Porque o que tu, Publio e outros homens piedosos como tu, deveis é conservar a alma na prisão do corpo e não deveis emigrar da vida humana sem autorização daquele que vos deu essa vida, para que não se diga que recusastes o encargo humano assinalado por Deus”.²⁵

Aí nos parece que está a cerne do que Foucault, e posteriormente Agamben, denominam biopolítica. Esta teoria desenvolvida por Cícero, através do “sonho de Cipião” pode ser lida como a base da teoria clássica da soberania. Peter Pál Pelbart, no recente livro *Vida Capital*, nos lembra que nesta teoria clássica a vida e a morte são inclusas no interior do campo político, não são mais consideradas fenômenos naturais, mas estão vinculadas ao soberano, em consequência ao poder e ao direito. “Mais do que a vida, porém, é a morte o que ele deve ao soberano”.²⁶

Outra questão daí surge: o que fará Cipião, ou o Escipión de Arlt, quando o seu soberano se recusa a participar do jogo da soberania, e parte para o deserto, abandonando seu lugar? Antes de procurar discutir tal questão, vejamos como Arlt deu continuidade à trama.

Ainda na reunião do Advogado e dos parentes de César, a personagem do Sacerdote, tio do Advogado, não acata, pela sua qualidade de religioso, os juízos emitidos pelos presentes, e ainda acha intolerável que se qualifique César, tocado pela graça divina, de insano. Se fosse este o critério, segundo o Sacerdote, todos os santos, no começo de suas vidas purgativas, deveriam ser internados em um manicômio. “No pretenderás calificarlo de loco porque se propone fundar una orden que persiga el pecado. Con ese criterio, yo también soy demente entonces”.

Porém os Acionistas, sócios de César, preocupados com os negócios avisam ao Sacerdote que não estão interessados em saber sobre a relação pessoal de César com Deus. “No queremos un santo ni un demente al cuidado de nuestros intereses, sino un hombre responsable y de probada capacidad ejecutiva”. O Sacerdote, então, interpõe a

²⁴ CÍCERO. “§ VI – Livro sexto”. In: *Da República*. In: *Os pensadores – Epicuro, Lucrecio, Cícero Sêneca, Marco Aurélio*. 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 178.

²⁵ CÍCERO. “§ VIII – Livro sexto”. Idem.

²⁶ PELBART, Peter Pál. *Vida Capital, ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 56.

colocação, apresentando a visão da Igreja para este caso: “Desearía que antes de iniciar ninguna acción pensaran en la gloria que puede derivar para la Iglesia si la conversión de César es definitiva. ¿Se imaginas el espectáculo de un industrial renunciando a los beneficios que le producen sus fábricas para ir al desierto a purgar sus pecados y tratar de formar un frente de combate contra el desorden del siglo?”²⁷

Colocados os dois interesses, o religioso e o econômico, o Advogado pergunta como se poderia demonstrar de modo conclusivo que César está ou não louco. Então, o Sacerdote propõe um plano: levar até César um corpo para que ele ressuscite, caso o milagre não se realize, é atestada a loucura de César, caso se realize a igreja “alcançará a glória”. Nisto uma das presentes, com uma doença terminal, propõe suicidar-se, pois crê nos poderes de César; outra chama um Astrólogo que lê o mapa astral de César. O místico representaria na peça uma espécie de religião paralela à da Igreja, visto que entra somente após a retirada do Sacerdote.²⁸

Aqui temos dois pontos de vista, um regido pelo econômico, representado pelos Accionistas e pelos familiares, e outro pelo religioso, representado pelo Sacerdote e pelo Astrólogo. César agora, tal qual um *homo sacer*,²⁹ que se apresenta aquém e além do religioso, parte para o deserto e desaparece da própria cena teatral, ausenta-se. Mas esta desapareição precisa reaparecer, pois necessita novamente fazer parte da esfera pública para que alguém se torne soberano: de um lado a religião que deseja a glória; de outro os sócios que ambicionam o poder de dirigir suas empresas.

Em outras palavras, para que o jurídico se torne soberano seria necessário qualificar esta vida que se coloca como fora, ato este que ao mesmo tempo significa trazê-la para dentro do ordenamento como uma exclusão-incluída, ou seja, como louca,

²⁷ ARLT, Roberto. *La fieste del hierro e El desierto entra en la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 2004, p. 144-145.

²⁸ De algum modo o Astrólogo prevê o fim da história quando diz, com base na leitura do mapa astral do ex-industrial, que nunca se descobrirá se César está louco ou são, pois ele irá morrer. Estranhamente não temos certeza se Roberto Arlt encerrou a escritura desta peça, assim não sabemos se este final previsto seria de fato o final definitivo...visto que o próprio Arlt morre e não a conclui, como já dito.

²⁹ Giorgio Agamben, em *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*, nos ensina que os gregos possuíam duas maneiras de se referir à vida: o primeiro modo seria *Zoé*, a vida nua, a vida inqualificável; já o segundo, *Bios*, que, por oposição, seria a vida qualificável, ou seja, a vida política nascida em vista do viver bem. Todavia, se para Aristóteles, naquele tempo, essa oposição era clara, no decorrer dos anos houve uma espécie de entrada da *zoé* na *bios*. Desse modo, aquilo que anteriormente era o “fora” é finalmente incluso dentro do espaço político (a *zoé* paradoxalmente torna-se uma exclusão incluída). (Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Introdução”. In: *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.).

como fora de si.³⁰ Por outro lado, o Sacerdote também busca incluir esta vida como soberana, tornando-a responsável por uma expansão gloriosa da Igreja.

Com efeito, aqui temos duas leituras aparentemente de campos distintos, porém na verdade estas se apresentam inseparáveis. Giorgio Agamben define a *oikonomia*³¹ como sendo uma organização funcional que não está vinculada a outras regras mas somente a ordenação da empresa. Segundo o filósofo, o termo moderno que melhor a corresponde contemporaneamente é ‘management’. E como vimos no debate acima, é esta a única preocupação dos Assessores de César, ao afirmarem que somente desejam, como vimos, “un hombre responsable y de probada capacidad ejecutiva”.

Porém, para que o poder se reproduza é preciso um espaço, e a glória seria assim a responsável por criar um lugar de poder. Para Agamben, em seu recente livro *El reino y la gloria*, é desta teologia cristã que derivam dois paradigmas políticos, duas teologias de governo, por assim dizer, a teologia política e a econômica: a primeira encabeçada pelo soberano, como um deus único; e a segunda de ordem doméstica imanente, da qual deriva a biopolítica moderna.³² Sendo que para governar esta espécie de maquinaria bipolar precisa estar relacionada, quer dizer, de um lado a economia, de outro a glória, a primeira governa os homens e a segunda é fundamento da máquina de governo.³³

Benedict Anderson alude a esta ligação entre o nacionalismo e a religião. Segundo o estudioso tal conexão tem fundamento, uma vez que “[...] el siglo XVIII marca en Europa occidental no sólo el surgimiento de la época del nacionalismo sino

³⁰ Giorgio Agamben identifica a vida nua como sendo o fundamento oculto sobre o qual repousava o sistema político. “O estado de exceção, no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento constituído, na verdade, em seu apartamento, o fundamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político”. (Idem, p. 17).

³¹ “Oikonomía significa en griego “administración de la casa (oikós es más amplio que nuestro término casa, porque también comprende la empresa familiar y las relaciones entre el dueño y los esclavos).” En el tratado aristotélico o pseudoaristotélico, sobre la economía, se lee así que el *téchne oiconomiké* se distingue de la política como la casa, *oikía*, se distingue de la ciudad (*pólis*)”. (AGAMBEN, Giorgio. “Homo Sacer 2”. Palestra proferida em ocasião do lançamento do livro *El Reino y la Gloria*. Disponível em: <http://teoriadoestado.blogspot.com/>. Acesso em: 09/02/2008).

³² Além do controle sobre o corpo, através do aprisionamento institucional, da disciplinarização e docilização do corpo, no século XVIII, a biopolítica se dirige também ao homem vivo, enquanto corpo-espécie, suporte de processos biológicos, como escreve Peter Pál Pelbart. (ver PELBART, Peter Pál. *Vida Capital, ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 57).

³³ ver AGAMBEN, Giorgio. *El Reino y la Gloria*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Trechos disponíveis em: http://adncultura.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1064980. Acesso em: 01/12/2008.

también el crepúsculo de los modos de pensamiento religioso. El siglo de la Ilustración, del secularismo racionalista, trajo consigo su propia oscuridad moderna”.³⁴

Na primeira cena de César tem-se a idéia de que ele une estas duas condições de governo, visto que é glorificado e exerce sua economia no governo dos seus bens. No livro *O Estado de exceção*, Giorgio Agamben nos diz que quando estes dois pólos – o filósofo refere-se à *auctoritas* e à *potestas*, que bem podem ser relacionados aqui com a economia e a glória – “tendem a coincidir numa só pessoa, quando o estado de exceção em que eles se ligam e se indeterminam torna-se a regra, então o sistema jurídico-político transforma-se numa máquina letal”,³⁵ derivando em governos tirânicos, tal como era o de César, antes de partir para o deserto.

Retomando o drama, no terceiro ato, Frederico – personagem que no primeiro ato procurara a esposa Leonor (esta vivia com César no luxo, e depois, com a reviravolta do extâse, se torna discípula dele) – sai em direção ao deserto para ver se a encontra. Nervoso, Frederico acusa a todos, dizendo que tudo aquilo não passava de uma farsa.³⁶ Repentinamente vê Escipión cortando a barba e deixando o deserto, então um dos discípulos de César diz: “¡Infeliz! Regresas a la oficina, a la esclavitud del reloj, a la tiranía del jefe irascible, injusto, idiota. (...) Probablemente no encuentres empleo. Ambularás de portería en portería con recomendaciones que nadie leerá. Tendrás que vivir de prestado, doblar el espinazo, humillarte ante cualquier audaz pajarraco”. Aos quais Escipión garante que, cansado de fingir loucura, prefere morrer de fome entre os sãos da cidade.

Outro habitante do deserto por fim diz: “Elige: imbecil o esclavo. ¿Crees que es más fácil ser tenedor de libros que apóstol de una religión? ¡Ingenuo! ¿A qué evangelista lo metieron de joven en una garita de contar dinero que no era de él ni para él, a que santo lo enterraran en un subsuelo, lejos de todas las manifestaciones de la naturaleza y lo obligaron a enceguezar sobre columnas de cifras, ocho horas por día,

³⁴ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 29.

³⁵ (AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 131). O estado de exceção seria o dispositivo “que deve, em última instância, articular e manter juntos os dois aspectos da máquina jurídico-política, instituindo um limiar de indecidibilidade entre anomia e *nomos*, entre vida e direito, entre *auctoritas* e *postestas*”. (Idem, p. 130).

³⁶ A comunidade no deserto não possui princípios cristãos, pois quando buscam Leonor, é dito a Frederico: “Te advierto que repeleremos con la violencia cualquier violencia que intentes contra nuestra hermana Leonor”. (ARLT, Roberto. *La fieste del hierro e El desierto entra en la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 2004, p. 168). Tal afirmativa também reforça a falsidade do depoimento de Escipión, ao afirmar que César iria montar uma comunidade cristã.

durante todos los días de su existencia?”³⁷ Escipión, julgando o passado deste, acusa-o de ladrão, e declara que prefere viver a mendicância na cidade à vida no deserto.

Um grande cortejo liderado pelo Astrólogo, seguido pelo que seriam os três reis magos, entra no deserto e inicia uma conversa em outra língua: se comunicam em esperanto, “el idioma de la humanidad futura”. Tal língua nova provoca somente uma exclusão daqueles que não a compreendiam. A partir da linguagem cifrada dos mapas astrológicos, o místico lança, aos seguidores de César, a teoria de que o ex-industrial seria o novo Cristo da era de aquário, e que irá predicar uma doutrina que superará o materialismo atual.

O Astrólogo, para se aliar aos seguidores, denuncia Escipión como traidor de César. Escipión então confessa, sob tortura do grupo agora liderado pelo Astrólogo, que em troca de dinheiro que estava colaborando com os parentes de César na armadilha (de trazer um morto de cera para César ressuscitar) para encarcerá-lo no hospício e tomar seus bens.

Neste momento então nos é possível responder à questão que foi colocada mais acima, sobre o que faz Escipión, ou Cipião, quando o próprio soberano abandona o governo. A vontade do Escipión de Arlt não coincide com a de César, uma vez que um quer a cidade, e o outro, de algum modo, deseja e provoca a entrada do deserto na cidade. Cícero já demonstrara a preocupação sobre esta possibilidade de o soberano ‘perder o juízo’, e nos traz a seguinte imagem:

Que fará o justo em caso de naufrágio, se um outro homem, inferior em força, se apropria de uma tábua? Não o deitará abaixo da tábua para ele próprio subir para ela e salvar-se sobretudo se está no alto mar e sem testemunhas?. Se entende bem o que é o seu interesse, é assim que agirá, pois que morre senão o fizer. Se, pelo contrário, prefere morrer a empurrar o outro, é um justo, mas também um insensato, pois que não tem pela sua própria vida o respeito que tem pela outra.

Ao relacionarmos a imagem da tábua, no excerto acima, com a lei ou o Estado, Cícero parece nos demonstrar como é possível à *potestas* – o elemento normativo, a

³⁷ Idem, p. 165.

tábua, a lei – suspender, ou melhor, naufragar, para ficarmos com a metáfora de Cícero, a *auctoritas*, quando estas não coincidem.³⁸

O que conta para Escipión é o funcionamento da cidade, do Estado, ou da república. Em defesa disto a ele é permitido também tomar o lugar da lei de César. A *auctoritas*, agora representada por Escipión, “mostra também aqui sua relação com a suspensão da *potestas* e, ao mesmo tempo, sua capacidade de assegurar, em circunstâncias excepcionais, o funcionamento da República”.³⁹

Isto significa entender que a liberdade ou a vida quando submetida à razão constitui uma maquinaria que mantém e estabelece a lei e o Estado. E esta máquina mesmo abandonada por César, mesmo revelando o seu centro vazio, ainda é capaz de funcionar, deseja funcionar. A figura que encarna a maquinaria do Estado, do território, sempre reaparece, porém agora não mais em César, mas em Escipión.

O desejo pelo poder, o desejo em unir em si a *auctoritas* e a *potestas*, após a tortura e descoberta dos planos de Escipión, reaparece ainda em outro lugar, pois podemos visualizá-la também no Astrólogo. Este último, sempre demonstrando interesses em obter dinheiro e glória, arma com o grupo para que ninguém mais entre em contato com César, supostamente em prol da vida deste. E desta maneira temos novamente a aparição de uma só ordem como sendo, com efeito, as duas faces da mesma moda: de um lado os sócios e parentes; e de outro a ordem mística do astrólogo. Ambos desejando regular/governar os negócios de César para obter a glória que este abandonara.

No quarto e último ato, temos Leonor apresentando o Astrólogo para César. Em meio a isto, o cortejo dos parentes também se aproxima trazendo o corpo de Maria, prima doente de César, que havia se enforcado. César parece ignorar o que ocorre. Começa então a ser julgado por todos, e passa a ser fortemente insultado por uns e chamado de santo por outros. Neste cerco, surge Frederico que o acusa: “Tu tienes la

³⁸ Como já vimos anteriormente, Giorgio Agamben nos diz que a *auctoritas* não se basta, pois sempre supõe uma atividade alheia que ela legitime, ou seja, do exercício da *potestas*. A *potestas* seria um elemento normativo; a *auctoritas*, anômico. “O elemento normativo necessita do elemento anômico para poder ser aplicado, mas, por outro lado, a *auctoritas* só pode se afirmar numa relação de validação ou de suspensão da *potestas*”. (AGAMBEN, Giorgio. “Auctoritas e Potestas”. In: *O Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. SP: Boitempo, 2003, p. 130).

³⁹ Idem, p. 122.

culpa, monstro”. E lhe desfere dois tiros fatais. A peça encerra com a frase do Astrólogo: “Es inútil cuanto se haga por ellos...”⁴⁰

Frederico, cheio de paixão por Leonor⁴¹, mata César, o asceta esvaziado de paixões, o habitante do deserto, que abandonou a ordem doméstica, ou seja, o gerenciamento de seus negócios. É este ‘management’, como nos ensinou Agamben, que estabelecia não só o triunfo econômico, mas também a glória de César.

César preferiu outra economia, mais próxima à do *cura sui*, do cuidado de si. Michel Foucault, em *La hermenêutica do sujeito*, já nos disse que o modo de governabilidade de si, quer seja, do doméstico, do privado, do particular, tem uma relação com o governo da cidade. Contudo, como vimos no decorrer desta tese, também nos é possível exercer um controle das paixões que pode nos encaminhar para outro lado, distante da encarnação da maquinaria dos Estados que vimos desenhadas no Escipión e no Astrólogo. Este cuidado de si está mais próximo de alcançar uma singularidade que recusa fazer território, mas que deseja o deserto, o sem limite, o presente contínuo. E no deserto, no exílio, talvez possamos levar a cabo uma espécie de reescritura da vida, uma arte de viver da própria ação e da relação com o outro.

Podemos considerar que César, em *El desierto entra en la ciudad*, arma uma ‘religião’, mas somente se tomarmos o significado desta palavra no mais amplo sentido do termo, como um mero antônimo do discurso econômico empresarial. Silviano Santiago vislumbra que, por vezes, “nas várias formas da sua ação, a prática ‘religiosa’ acaba por se construir na mais radical das críticas aos abusos do autoritarismo republicano”.⁴²

Tal qual Antonio Conselheiro, que fez com que o sertão entrasse na cidade do Rio de Janeiro e ameaçasse a nova República, César permitiu que o deserto, figurado no mendigo, entrasse na sua festa, no seu governo, e o desgovernasse. São eles, César e Conselheiro, os provocadores de um desvio daquilo que evoluía e deixava de fora uma parte das pessoas: no caso de Antonio Conselheiro estavam os sertanejos à margem da

⁴⁰ ARLT, Roberto. *La fieste del hierro e El desierto entra en la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 2004, p. 191.

⁴¹ Leonor escuta o desespero de seu ex-esposo, que narra sua amargura e sofrimento revelando uma assustadora obsessão por ela. Contudo, ela também é uma habitante do deserto, e demonstrando um controle das paixões, diz: “Ya no te quiero. No te quiero nada. Hablas de fantasmas que no tienen cara. No te conozco. No te quiero. No me acoses más”. Idem, p. 169

⁴² SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 97.

República, e no caso do teatro de Arlt estavam os mendicantes, ladrões, prostitutas à margem do governo César.

Ao partirem para os deserto/sertão, Conselheiro e César passam a pertencer a outro mundo, não mais àquele positivista e/ou tirânico, pois agora eles participam do mundo do deserto, fantasmagórico, defasado “em relação à evolução histórica e progressista do Ocidente”.⁴³ E vivenciam, desta maneira, a experiência do exílio no território, como atesta Carlos Eduardo Capela, ao estudar *Os sertões*, Euclides da Cunha:

Tempo e espaço eram ainda para ele [Euclides da Cunha], no Brasil do alvorecer do século XX, fatores disjuntivos. O sertão, isolado, se imunizara, avesso ao tempo; o litoral nada mais exibía que o verniz de uma “civilização de empréstimo”, de modo similar deslocada. A civilização, deste modo, era quimera, prevalecendo e persistindo uma inadequação que abarcava tanto o eixo da História (estávamos fora do tempo) quanto o da Geografia (estávamos fora de lugar, desprovidos de um próprio). Daí a negatividade, ou, por outra, a percepção de um conjunto de faltas, que perpassam *Os sertões* e se espraiam por outros livros e ensaios do escritor: o brasileiro como ficção, colonizado, estrangeiro ou exilado no e do próprio país.⁴⁴

Aquilo que era ignorado, o Brasil central, aparece em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como uma “estranha e mágica manifestação de energia”,⁴⁵ que fez até com que o autor, tomado pelo pensamento positivista da época e com a missão jornalística de afirmá-lo, se rendesse ao sertão, deixando este invadir sua escritura ao ponto de levá-lo a deserdar o espírito que o tinha encaminhado até ali.⁴⁶

⁴³ Idem, p. 98.

⁴⁴ CAPELA, Carlos Eduardo S. “Espantalhos e afins”. In: *Revista Grumo Latinoamérica, Pensamento e cultura*, dezembro/2007, RJ: 7 letras, p. 94.

⁴⁵ Idem, 99.

⁴⁶ Sobre *Os Sertões*, Carlos Eduardo Capela nos ensina: “Tratava-se enfim de, trazendo o sertão para a História, abrir, e abrir-se para, a nossa História. Simbólico, sacrificial e revelador, Canudos foi proposto como o lugar ou o evento que propiciara a junção de elementos disjuntos, a conexão de desconectos. É o *díspar*, como o definiu Gilles Deleuze, “o sombrio precursor, a diferença em si, em segundo grau, que põe em relação as séries heterogêneas ou disparatadas”.⁴⁶ Canudos: lugarejo obscuro, Tróia ou Jerusalém de taipa, labirinto, cidadela-mundéu, tapera colossal, caverna dos bandidos, vilarejo do sertão, tapera enorme, tapera babilônica, arraial intangível, *urbs* monstruosa, cosmos, enfim, havia proporcionado uma

Diante da chacina, da morte, assim como César diante do cadáver da criança – lembremos que Euclides da Cunha também se atém ao horror figurado na face de uma criança,⁴⁷ escrevendo uma das passagens de maior teor dramático e emocional de *Os Sertões* –, Euclides da Cunha trai a si próprio, ou melhor, trai o discurso da razão e da modernidade como razão, quando é invadido pelo deserto, quando se rende a ele.

Com efeito, não é César nem Euclides da Cunha, que seguem para o deserto/sertão, é *el desierto* que *entra en la ciudad* suscitado pelo corpo esvaziado de uma criança. Depois desse toque sem tato, sem sentido, parece restar somente a possibilidade de se extrair algo que estabeleça uma comunhão com a morte... Insurgir contra a morte é procurar na própria morte e no deserto o signo da vida.⁴⁸ Esta seria a insurreição que vem da profundidade do “ser”, deste “ser”, como diria Maurice Blanchot, que é “antes imagem”⁴⁹ ou antes sombra, ausência, exílio e, por isso mesmo, também luz, vida e comunidade...

volta ao passado”. (CAPELA, Carlos Eduardo S. “Espantalhos e afins”. In: *Revista Grumo Latinoaméricana, Pensamento e cultura*, dezembro/2007, RJ: 7 letras, p. 96).

⁴⁷ “E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz”. (CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2000, p. 494).

⁴⁸ Roland Barthes, ao escrever sobre Michelet, diz: “Michelet devora os mortos, é, portanto, um deles” (BARTHES, Roland. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 76). Em “Morte-Sono e Morte-Sol”, Barthes trata do Michelet historiador, adorador de cadáveres, que busca administrar a herança dos mortos. O historiador aparece como aquele que procura revelar o sentido de uma vida. No que há mutilação e absurdo ele vê completude. “É o demiurgo que liga o que era disperso, descontinuo, incompreensível: ele tece juntos os fios de todas as vidas, estabelece a grande fraternidade entre os mortos”. (Idem, p. 75). Para tanto, Barthes nos ensina, o historiador deve *viver* a morte, “o que significa que deve amá-la: somente a esse preço, tendo entrado numa espécie de comunhão primitiva com os mortos, é que poderá trocar com eles os signos da vida”. (Idem. Ibidem). A morte como signo de vida aproxima-se de um conceito de morte como tarefa, como descreve Maurice Blanchot em *O Espaço Literário*: “[...] a morte, no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torne a fonte de nossa atividade e de nosso controle. O homem morre, isso não é nada, mas o homem *é* a partir de sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por um vínculo de que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade”. (BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, o. 91). Além disso, há, na ação de *viver* a morte o que Walter Benjamin denominará, como já vimos, experiência (*Erfahrung*), espécie de deságüie do passado no presente, em que ambos se modelam mutuamente. Ainda em Michelet, segundo Barthes, a morte-sono opera com a impossibilidade da ocorrência da ‘experiência’, do ‘devir’. Por outro lado, na morte-sol ocorre a ressurreição do passado, dá-se o devir passado-presente, o presente é alargado, e nele “toda falha é aplanada, toda vertigem vencida entre a vida e a morte, entre a solidão amedrontada do historiador vivo e a comunhão de todos os mortos que não tem mais medo”. (Idem, p. 76).

⁴⁹ Por este motivo trouxemos duas imagens de Lima Barreto e Arlt no início desta tese, para nos remetermos ao exílio da imagem que também se dá como abertura e possibilidade. (BLANCHOT, Maurice. “La cruel razon poetica”. In: *El diálogo inconcluso – Parte III – La ausencia del libro, lo neutro, lo fragmentario*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 449-468).

Considerações finais

*Sí hay que ponerse en camino y errar, ¿será porque, siendo excluidos de la verdad, estaríamos condenados a la reclusión que prohíbe toda morada? ¿O más bien esta errancia no significaría una relación con lo “verdadero”? (Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 216).*

Em *La creación del mundo o la mundialización*, Jean Luc- Nancy escreve sobre a fórmula da benção papal, *urbi et orbi*, que significa “por todas as partes e em qualquer sítio”, e propõe um deslocamento de sentido, lendo esta fórmula como uma previsão da desintegração do próprio cristianismo e da própria cidade, entendida como centro (Roma foi “a cidade” por muito tempo). Este espalhamento do centro transborda a cidade, torna-a conurbacional, metropolitana, “recubriendo tendencialmente el orbe entero del planeta, pierde sus propiedades de ciudad y, con ellas, desde luego, las que permitían distinguirla del ‘campo’”.¹ Deste modo, não estamos mais diante de uma continuação do mesmo, pois outro paradigma se revela.

Neste novo tecido gigantesco as diferenças se acumulam, algo que anteriormente, na antiga cidade, era indesejável. O acúmulo de diferenças escapa, como já vimos, à noção clássica de cidade homogênea, com seu centro exposto, onde as ações se faziam presentes, onde o particular e o público possuíam fronteiras bem delimitadas. Desta acumulação de diferenças da metrópole, resulta uma aglomeração que destrói a noção de *globo*, que passa a ser seu duplo, *glomus*.

¹ (NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2003, p. 13). Hegel já comentara que a extensão do comércio dos europeus, por exemplo, com o novo continente, provocou um movimento fecundo para civilização, representante do universal e da razão, que poderia conduzir-nos mais longe. Contudo, onde Hegel via positividade, nesta ‘abertura’ do mundo vivemos, como sabido, uma suspensão do progresso histórico, uma desagregação do ‘saber-viver-junto’, visto que quando se efetivou um projeto de dominação imperial, deu-se o privilégio ao poder técnico e à razão econômica pura, segundo Nancy.

Mesmo depois do domínio europeu não nos foi dada uma resposta, quer dizer, não se apresentou outra configuração de mundo diferente daquela que já nos fora conhecida, nem outro pensamento diferente do universal e da razão nos apareceu. Ou seja, “el mundo ha perdido su capacidad de hacer mundo, parece haber ganado solamente la de multiplicar a la medida de sus medios una proliferación de lo inmundo”.²

Nancy nos lembra que a arte proporciona, não por causalidade, os exemplos mais eloqüentes, uma vez que na unidade da obra de arte reside um mundo em potencial. Fala-se constantemente da Buenos Aires de Roberto Arlt, do Rio de Janeiro de Lima Barreto, significa que é possível encontrar aí uma totalidade de sentido, um mundo, como Nancy escreve: “se sabe de entrada que se trata cada vez de un conjunto al que pertenece en propiedad un cierto contenido de sentido o un cierto registro de valor, tanto en el orden del saber o del pensamiento como en el del afecto y la participación”.³

Somente a partir desta definição de mundo é possível entender o que é habitar. Nancy separa a noção de habitação daquela de simples moradia, afirmando que habitar é ter lugar no sentido do mundo, e o mundo é o que faz possível que algo tenha realmente lugar. Só existe mundo quando é possibilitado que algo tenha propriamente lugar, isto significa que o que tem lugar, o tem em um mundo e em razão deste. “Un mundo es el lugar común de un conjunto de lugares, es decir, de presencias y de disposiciones para posibles tener-lugar”.⁴

Este “ter lugar no sentido do mundo” é explicado através da própria etimologia da palavra habitar, que vem do latim *habitare* e *habitus*. Estas derivam da mesma palavra *habere*, que significa comportar-se, ou seja, ocupar um lugar e, em consequência,

² NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2003, p. 16. Nancy antes, em *La comunidad inoperante*, escreve sobre esta mudança do mundo, ao dizer que depois das comunidades descolonizadas, multiraciais, não se perguntou pela comunidade, não nos foi proposta nenhuma figura nova de comunidade, porém nesta ausência de pergunta Nancy aponta uma esperança “quién sabe si esto mismo nos está enseñando algo. Acaso aprendemos así que ya no puede tratarse de figurar o de modelar, para presentárnosla y para festejarla, una esencia comunitaria, y que se trata al contrario de pensar su exigencia insistente y tal vez aún inaudita, mas allá de los modelos o modelajes comunitarios”. (NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990, p. 49). Porém, o mundo em marcha técnico-econômica que opera atualmente parece nos dizer que o projeto inaudito da comunidade como modelagem recolheu a herança dos desígnios da marcha comunitária como obra.

³ NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2003, p. 30.

⁴ Idem, p. 31

possuí-lo e tê-lo.⁵ Tal postura estaria, para Nancy, no fundo de toda ética, pois *habitus*, também derivada de *habere*, pode significar ‘maneira de relacionar-se com...’

A vontade de relacionar com..., o desejo de se abrir ao outro, ao ser qualquer, inqualificável, atravessa tanto a escritura de Lima Barreto, quanto de Roberto Arlt. Contudo, vale lembrar que é prerrogativa para qualquer inclinação, seja de um ser ao outro, ou de um leitor para o livro, a constituição de uma relação irreduzível com o outro, com o puro exterior que somos nós mesmos. “O mais profundo é a pele”, já nos disse Paul Valéry.⁶ Habitar sem residir, “ser” sem se fixar. Estar em exílio, “ser” em exílio, desterrado: não procurar uma casa, uma terra, uma pátria, uma origem, uma identidade ou qualquer ponto de partida ou de chegada. Como dirá Maurice Blanchot: “A un lugar que no es un lugar y donde nos es posible residir”.⁷

Desde seus romances de estréia, Roberto Arlt e Lima Barreto nos revelam o descompasso entre a personagem e o ambiente. Por a paisagem ser hostil, a relação então se dá de forma violenta, quer dizer, na verdade não há sequer relação, somente rejeição, falta de contato. Este exílio no território não oferece a Isaías Caminha uma possibilidade de habitar o mundo, pois a personagem somente nos expressa o ressentimento de estar no “imundo do mundo”. Já Silvio Astier, como vimos, consegue encontrar uma linha de fuga que se expressa e se tece através de um amor incondicional ao outro.

Na leitura dos romances que seguimos procuramos, então, tomar esta linha de fuga sugerida por Silvio Astier ao final de *El juguete rabioso*, visto que ela desencadeou uma possibilidade de abertura de um ser para o outro, além de promover um pensamento que se dá para fora e além do território. O afastamento ou exílio passa a ser abordado como condição ou como fundamento para se pensar a comunidade. Esta, neste viés, não está

⁵ Cf. Nancy tal significação ainda pode ser reforçada. Há duas palavras gregas *éthos* e *èthos* que se contaminam, e elas significam presença e disposição, quer seja, habitação e comportamento.

⁶ Utilizando-se desta frase, escreve Deleuze: “tudo se passa na superfície em um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas. Sem dúvida, não é o mesmo que se dá com um organismo; este não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas as membranas não são aí menos importantes: elas carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contacto o espaço exterior independentemente da distância. O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contacto. É, pois, até mesmo biologicamente que é preciso compreender que “o mais profundo é a pele” (DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 106).

⁷ BLANCHOT, Maurice. “Lo indestructible”. In: *El diálogo inconcluso – Parte II – La experiencia limite*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 214.

mais ligada à questão tópica ou territorial, mas a comunidade agora passa a acontecer em exílio.

Pensar a própria literatura em exílio é procurar não condicioná-la. O exílio, assim como a literatura, não tem local de saída, nem ponto de chegada, é incondicional. A literatura de Lima Barreto e Roberto Arlt não entra na cadeia de causa e efeito, não participa do domínio da razão. Difícil encarcerá-la em um limite, ou aplicar sobre ela um método cerrado de leitura. Pensemos...

Policarpo Quaresma, Remo Erdosain e Gonzaga de Sá são personagens que nos ensinam como tornar inoperante qualquer idéia, sociedade, território que deseja fazer obra. Arlt e Lima se revelam escritores inconseqüentes, são discípulos da inconveniência e, por isso, nos aproximam da esfera do amor, que é definido como sendo aquilo que não confabula à lógica, à culpa, ao julgamento, à lei e ao Estado. O amor não participa da cadeia de causa-efeito, haja vista ser puro efeito.

Mas, eles escrevem mal. E como pode uma escritura mal acabada nos aproximar do amor? O traço torto também é inconveniente, a-gramatical, pois a gramática é a lei. Assim, escrever mal é, de algum modo, se colocar fora do âmbito da lei e do Estado. Escrever fora da lei sempre aparece como um imprevisto, pertence à (des)ordem do insólito.

Porém, mesmo aquilo que escapa ainda pode ser capturado e confinado ao limite. Lima Barreto é encarcerado no hospício. O Estado desta maneira se imuniza, se protege e, para tal, captura o “ser” em exílio, o enche de significado, procura nomeá-lo, atribui uma identidade a ele, mas mesmo assim o exilado ainda tece sua linha. A escritura é esta linha, uma espécie de fala que busca a fonte de sentido fora de si. “Hablar, en definitiva, es buscar la fuente de sentido en el prefijo que las palabras exilio, éxodo, existencia, exterioridad, extraño, están cargadas de desplegar en diversos modo de experiencias, prefijo que designa el aparte y la separación como origen de todo “valor positivo”.⁸

Todavia, o deserto, o lugar inabitável, também pode penetrar o “ser” ou invadir a cidade inesperadamente. O ex-grande industrial César, na cena, promove o desgoverno ao ser tomado pelo êxtase. “El hombre, golpeado por los hombres, está radicalmente alterado, ya no existe en su identidad personal, no solo cayó por debajo su persona, sino

⁸ Idem, p. 218.

por debajo de toda clase y de toda relación colectiva real, fuera del mundo, ser sin horizonte”.⁹ O exílio agora o desborda, invade a cena. O teatro em Arlt desborda o romance, torna-o airado – *El amor brujo* já contém este “ar” cênico em seus diálogos. Para o teatro, escreve Blanchot, “como para la cultura, la cuestión sigue siendo nombrar y gobernar las sombras”. Mas Arlt opta por colocar no centro, no governo da cena uma personagem fora de si, desgovernada, “como se el ser no solo fuese el ser, sino ya en su fondo *el espasmo del ser*”.¹⁰

Parece-nos ser possível então romper o entendimento da modernidade como linha contínua, progressiva e racional, fruto do tempo linear homogêneo e vazio. Desta maneira, podemos conceber a modernidade como um espaço de crítica à mesma razão universal que a constituí. O presente é então alargado, ele agora abarca e acolhe o passado, e se agiganta em um aí-desde-sempre. Tal percepção pode ser considerada como uma espécie de “máquina de guerra”¹¹, cuja tarefa é tornar inoperante a compreensão da modernidade como razão.

Nessa ambigüidade do tempo em que se introduziram tais narrativas, nos é ensinado que a experiência está, em certo momento, presente “ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se”. Tais escrituras estão sempre por vir, “sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração”.¹² Ao leitor cabe se inclinar ao livro, relacionar-se com..., o habitar e, ao mesmo tempo, se deixar habitar pelo exterior.

Enfim, Lima Barreto e Roberto Arlt são exilados que aqui se relacionam com..., se abrem um ao outro, na tentativa de criar uma comunidade em exílio.

⁹ Idem, p. 221, 222.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice. “La cruel razon poetica”. In: *El diálogo inconcluso – Parte III – La ausencia del libro, lo neutro, lo fragmentario*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila editores, 1993, p. 467.

¹¹ Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, explicam que a máquina de guerra é irredutível ao aparelho de Estado. “Do ponto de vista do Estado, a originalidade do homem de guerra, sua excentricidade, aparece necessariamente sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado... [...]. Porém, restituída a seu meio de exterioridade, a máquina de guerra se revela de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem. Dir-se-ia que ela se instala entre as duas cabeças do Estado, entre as duas articulações, e que é necessária para passar de uma a outra. Mas justamente, 'entre' as duas, ela afirma no instante, mesmo efêmero, mesmo fulgurante, sua irredutibilidade”. E ainda: “Acuado entre os dois pólos da soberania política, o homem de guerra parece ultrapassado, condenado, sem futuro, reduzido ao próprio furor que ele volta contra si mesmo”. (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). Vol. 5. SP: Editora 34, 2002, p. 12-16).

¹² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 13.

8. Relação da Bibliografia

8.1 Dos autores

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 1994.

_____. *Armadilha Mortal*. (Org. ROCCA, Pablo). Porto Alegre: LP&M, 2000.

_____. *Los Lanzallamas*. Barcelona: Montesinos, s/d.

_____. *Los siete locos*. 48ª Edição. Buenos Aires: Losada, 2003.

_____. *Obras completas*. Tomo I e II. Buenos Aires: Lolhé, 1981.

_____. *Viagem terrível*. (Trad. Maria Paula Gurgel). São Paulo: Iluminuras, 2005.

BARRETO, Lima. *Contos e Novelas*. Rio de Janeiro - Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1990.

_____. *Lima Barreto - toda crônica*. Vols. 1 e 2. (Orgs. RESENDE, Beatriz e VALENÇA, Rachel). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Obras Completas de Lima Barreto*. Tomo VII, IX e XIV. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

_____. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. 10ª ed., SP: Ática, 2002.

_____. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. 17ª ed., São Paulo: Ática, 1997.

8.2 Sobre Lima Barreto

ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. *O cânone e o bêbado* [dissertação de mestrado]. BU/UFSC – Florianópolis, 1997.

BARBOSA, Francisco Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

BEIGUELMAN, Paula. *Por que Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BOSI, Alfredo. "Sob o signo de cam". In: *Dialética da Colonização*. 3ª ed., São Paulo: Companhia das letras, 1999, pp. 246-272.

BOSI, Alfredo. "O romances social: Lima Barreto". In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. 35ª ed., SP: Cultrix, 1994, pp. 316-324.

CANDIDO, Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho". In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CAPELA, Carlos Eduardo S. "Italianos na ficção brasileira: modernidade em processo." In: *Fragmentos (Revista de Língua e Literatura Estrangeiras)*. Florianópolis: UFSC, vol.21, pp.147 - 164, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Um mulato no reino de jambom - as classes sociais na obra de Lima Barreto*. São Paulo: Cortez, 1981.

FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escrivão - estudo sobre Lima Barreto*. São Paulo: ILPHA_HUCITEC, 1978.

FREIRE-NOLASCO, Zélia. *Lima Barreto – imagem e linguagem*. SP: Annablume, 2005.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de Sonho – Ficção e Cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

_____. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia de. "Em busca da terra prometida". In: ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lúcia & ANTELO, Raul (orgs.). *Leituras do Ciclo*. Santa Catarina: Grifos, 1999, pp. 239-246.

HOLANDA, Sérgio Buarque. "Prefácio". In: *Clara dos Anjos e outras histórias*. RJ: Ediouro; SP: Publifolha, 1997.

HOSSNE, Andrea Saad. "A forma da angústia". In: *Dossiê Cult - Revista Cult*. n.º 60, 2002, pp. 50-57.

LIMA, Alceu Amoroso. "Um discípulo de Machado". In: *Primeiros Estudos - Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro: AGIR, 1948, pp. 24-26.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto - um pensador social na primeira república*. São Paulo: EDUSC, 2002.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. "O acadêmico e o boêmio". In: *Dossiê Cult - Revista Cult*. n.º 60, 2002, pp. 62-65.

MAGNONI, Maria Salete. "Literatura, história e cultura em Recordações do Escrivão Isaías Caminha e El Juguete Rabioso". In: *Diálogos Latinoamericanos* 8. Sítio: www.lacua.au.dk/index.jsp/publikationer/dl8/literatura_historia_barreto.pdf. Acesso em: 10/05/2008.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PACHECO, Keli Cristina. *Lima Barreto e o mal-estar no território*. [Dissertação de mestrado] BU/UFSC, Florianópolis, 2005.

PAZ, Ravel Giordano. "Além da Bruzundanga". In: *Dossiê Cult - Revista Cult*. n.º 60, 2002, pp. 58-61.

PENTEADO, Alice Áurea. "Leitura e percepção estética: Recordações do escrivão Isaías Caminha de Lima Barreto". In: *Espéculo. Revista de estudios literários*, Universidad Complutense de Madrid, n. 18, 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/limabar2.html>. Acesso em: 23/06/2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "Lima Barreto". In: *Escritos da maturidade (seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959))*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, pp. 216 - 240.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto- o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

RESENDE, Beatriz. "Lima Barreto e a República". In: *Dossiê...100 anos de República - Revista USP*. São Paulo: USP, setembro, outubro e novembro/1989, pp. 89 -94.

_____. *Lima Barreto e o rio de janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. "Lima Barreto: a opção pela *Marginália*". In: SCHWARCZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 73 -78.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. "Mezzo bestia e Mezzo uomo: César Bórgia, Don Juan e os saraus de subúrbio". In: *Letras*. Curitiba: UFPR, n. 45, 1996, pp. 53-74.

_____. "O céu e os abismos". In: *Letras*. Curitiba: UFPR, pp. 287 - 299

ROSENFELD, Anatol. "A obra romanesca de Lima Barreto". In: *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 117-135.

SANTIAGO, Silviano. "Uma Ferroada no peito do pé". In: *Vale quanto pesa (ensaios sobre questões político-culturais)*. São Paulo: Paz e Terra, 1982, pp. 163-181.

SCHEFFEL, Marcos Vinicius. *Do Registro Diário à Criação em Lima Barreto*. Joinville: Editora Letradágua, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, H. Pereira da. *Lima Barreto Escritor Maldito*. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

VASCONCELLOS, Eliane. "A mulher na obra de Lima Barreto". In: *Travessia*. n. 25, Florianópolis: UFSC, 1992-2, pp. 70-79.

8.3 Sobre Roberto Arlt

ABÓS, Álvaro. "Los últimos mil días de Roberto Arlt". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Salamanca: VARONA, n. 599, mayo/2000.

AINSA, Fernando. "Roberto Arlt em Francia". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: gráficas 82, n. 471, septiembre/1989.

AIRA, César. "Arlt". In: *Paradoxa*, nº 7, Rosário: Beatriz Viterbo, 1997. Disponível na íntegra em: <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/csar-aira-arlt.html>.

AMÍCOLA, José. *Antología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Weimar ediciones, 1981.

ANTELO, Raul. "El guión de extimidad". In: *Sociedad – Revista de la facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, n. 22, primavera de 2003, pp. 97-109.

ARLT, Mirta. *Prólogos a la obra de mi padre*. Recopilación y presentación Omar Borré. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1985.

_____. BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.

BECCO, Jorge Horacio e MASOTTA, Óscar. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 1959.

BIBLIOGRAFÍA ARGENTINA DE ARTES Y LETRAS, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1962-1969.

BORELLO, Rodolfo A. "Asedios a Roberto Arlt y Horacio Quiroga". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Gefafe, n°. 41-42, julio-agosto/1995.

BORRÉ, Omar. "Cuentos completos de Roberto Arlt, una poética de la reescritura". In: *Revista Hispamérica*, ano XXIII, n° 68, USA, 1994.

_____. *Arlt y la crítica(1926-1990), Estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones América Libre, 1996.

CASTELNUOVO, Elias. *Palavras com Elias Castelnuovo*, Buenos Aires: Pérez editor, 1969.

CAPDEVILA, Anália. "Un realismo para la modernidad". In: *História Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 225- 244.

_____. *Roberto Arlt, su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

CORRAL, Rose. "Introducción al estudio de la imagen simbólica en *Los siete locos* de Roberto Arlt". In: *Deslindes literarios*, El Colegio de México, 1977 (Jornadas, 82), pp. 125-137.

_____. "La Sociedad Secreta y la rebelión de los magos: una aproximación a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*". In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36: 1988, n.º 2, pp. 1265-1276.

_____. *El obsesivo circular de la ficción: asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

CORREAS, Carlos. *Arlt literato*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 1995.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. *Roberto Arlt - Los Complementarios 11*, Madrid, julio/1993.

DELGADO, Josefina (dir.). *Roberto Arlt – El cross en la mandíbula*. (Colección protagonistas de la literatura argentina – La Nación). Buenos Aires: Aguilar, Taurus, Alfaguara, 2006.

DRUCAROFF, Elsa. *Arlt, profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos, 1998.

GREGORICH, Luis. "La novela moderna: Roberto Arlt". In: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1967.

- GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1984.
- GOLOBOFF, Mario. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 1989.
- GONZALES, Horacio. *Arlt - política y locura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.
- GONZALES LANURA, Eduardo. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: CEAL, 1971.
- GUERRERO, Diana. *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica editor, 1972.
- JITRIK, Noé. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina – el imperio realista*. Vol. VI. Buenos Aires: Emecé editores, 2002.
- LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado – una apasionada biografía*. 7ª ed., Rosario: Ameghino editora, 1998.
- MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1982.
- MURENA, Héctor. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sur, 1954.
- NÚÑEZ, Ángel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- ONETTI, Juan Carlos. "Roberto Arlt". In: Prefácio de El juguete rabioso. Madrid: Alfaguara, 1979.
- PAULS, Alan. "Arlt: la máquina literaria". In: VIÑAS, D. (dir.) e MONTALDO, G. (comp.). *História Social de la Literatura Argentina*. Vol. VII. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, pp. 250-261.
- PEZZONI, Enrique. "Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt". In: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- PASTOR, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg/USA: Hipamerica, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. "Um cadáver sobre a cidade". In: *Formas Breves*. Trad. José Marco Mariani de Macedo. SP: Cia das Letras, 2004.
- _____. "La lección del maestro". In: *Clarín*, Buenos Aires, 23-7-1981.
- _____. "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria". In: *Revista Los Libros*, n. 29. Buenos Aires, março-abril de 1973, pp. 22-27.
- PRIETO, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- PRIETO, Martín. "Capítulo 10". In: *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.
- REINOSO, Susana. "Manuscritos de Roberto Arlt fueran donados a Alemania". In: *La Nación – Cultura*. Sábado, 20 de julio de 2002. Disponível em: https://www1.lanacion.com/nota.asp?nota_id=415239. Acesso em: 20 de outubro de 2008.
- RETAMOSO, Roberto. "Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad". In: *História Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 299- 319.
- REST, Jaime. *El cuarto del recoveco*. Buenos Aires: CEAL, nº. 158.

REVISTA FRAGMENTOS, n. 32, Florianópolis/UFSC: EdUFSC, jan-jun/2007. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/748>. Acesso em: 10/01/2009.

RIBEIRO, Maria Paulo Gurgel. *Tradução de Águas-fortes portenhas, de Roberto Arlt*. FFLCH/USP. Dissertação de mestrado, 2001.

RIO DOCE, Claudia. "Cultura de mescla: o flagrante da urbanização de Buenos Aires. In: *Anuário de Literatura UFSC*, n. 6, 1998, pp. 39-59.

ROFFÉ, Reina. "El indestructible Roberto Arlt". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 635, Madrid, mayo/2003.

ROMANO, Eduardo. "Arlt y la vanguardia argentina". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 373, Madrid, julio de 1981.

SARAIVA, José Morales (Org). *Roberto Arlt - una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

SARLO, Beatriz. *Uma modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1988.

_____. *La imaginación técnica, sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

SEMINARIO SOBRE ROBERTO ARLT, dirigido por A. Sicard. Francia: Universidad de Poitiers, 1981.

SCROGGINS, Daniel.C. "Las lecturas de Roberto Arlt documentadas en las *Aguafuertes porteñas*". In: ARLT, Roberto. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: ECA, 1981, pp.19-125.

ZANETTI, Susana. "La biblioteca, entre traiciones y lecturas erróneas". In: *La dorada garra de la lectura (lectores y lectores de novela en América Latina)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano*. Buenos Aires: Hachette, 1987.

8.4 Filmografia

ÉDIPO REI. Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Arco Film (Roma). Produtor: Alfredo Bini. Itália/Marrocos, 1967, 104min.

MEDÉIA. Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Itália, 1969, 110 min.

8.5 Geral

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

- _____. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Genius*. Roma: Nottetempo, 2004.
- _____. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *Infância e História – destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. *Lo que queda de aushwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. 2ª. Ed., Espanha: Pre-Textos, 2002.
- _____. “Metrópolis”. In: HONENSKO, Vinicius Nicastro(transliteração e trad.). Site: <http://flanagens.blogspot.com/2008/05/metropolis.html>. Documento de áudio disponível no site: <http://www.globalproject.info/art-9966.html> Acesso em: 10/05/2008.
- _____. “Movimento”. (Trad. portuguesa de Selvino Assmann). Intervenção feita em italiano, em encontro realizado em Veneza. Áudio acessado em junho de 2005: http://www.globalproject.info/IMG/mp3/03_agamben.mp3.
- _____. "Política del exilio". In: *Archipiélago*. Madrid: Arco. N. 26-27, inverno 1996.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. DELEUZE, Gilles & PARDO, José Luis. *Preferiria no hacerlo*. 2ª. Ed., Espanha: Pré-textos, 2005.
- AIRA, César. *Diccionario de autores Latino-Americanos*. Buenos Aires : Emecé, 2001,
- _____. *El congreso de literatura*. Disponível em: www.wordsworthoutborders.org. Acesso em: 01/10/2008.
- _____. “La innovación”. In: *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, nº 4, 1995.
- _____. *Parménides*. Buenos Aires: 2006.
- _____. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Chile: LOM ediciones, 2002.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas (Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANTELO, Raul. “A estética do abandono”. In: RESENDE, Beatriz (ed.). *A literatura latino-americana no século XXI*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2005, pp. 111-140.
- _____. "A (infinita) invenção do finito". In: *Uniletras*. Paraná: UEPG, n. 25, dez/2003, pp.63-73.
- _____. “Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira”. In: ANTELO, Raúl (ed.). *Crítica e ficção*. NELIC: UFSC, Florianópolis 2005.
- _____. “Labirintos da biblioteca do pobre”. In: *Outra Travessia, Revista de Literatura*. Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2005, pp. 91-103.

APPIAH, Kwane Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AZÚA, Félix de. "Siempre en Babel". In: *Archipiélago*. Madrid: Arco. N. 26-27, inverno 1996.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. SP: UNICAMP, 2003.

_____. *A Formação do Nome, duas interrogações sobre Machado de Assis*. SP: Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castoñon Guimarães. 9ª ed., RJ: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Crítica e Verdade*. Trad. Leila Perrone-Moisés. 3ª ed., Coleção Debates, SP: Perspectiva, 1999.

_____. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein, 15ª ed., SP: Cultrix, 2003.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11. ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 199.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1975.

_____. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992,

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *A literatura e o mal*, trad. Suely Bastos, Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura – ensayos 1944-1961*. Trad. e Sel. Silvio Mattoni. Buenos Aires: 2001.

_____. *El estado y el problema del fascismo*. Trad. Pilar Guillem Gilabert. Espanha: Pre-Textos - Universidade de Murcia, 1993.

_____. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Rio Grande do Sul: LP&M, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas Vol. I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Rua de Mão Única - Obras Escolhidas Vol. II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BOYANCÉ, Pierre. *Lucrèce et L'épicurisme*. 2ª Ed., Paris : Presses universitaires de France, 1978

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renato Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. RJ: Rocco, 1997.

_____. "La ausencia del libro". In: *El dialogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Avila editores, 1993.

_____. *La bestia de Lascaux – el ultimo hablar*. Trad. Alberto Ruiz Samaniego. Madri: Tecnos, 1999.

_____. *La comunidad inconfessable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 1999.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGNA, Eugenio. "La patria perdida em *Lebenswelt* psicótica". In: *Archipiélago*. Madrid: Arco. N. 26-27, inverno 1996.

CACCIARI, Massimo. "La paradoja del extranjero". In: *Archipiélago*, n. 26-27, inverno de 1996.

_____. "Nomi di luogo: confine". In: *Aut-aut*. 299-300, 2000, pp. 73-79.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPANELLA, Hortensia. "Edward W. Said, desde el corazón de las tinieblas". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Coord. Gúzman Urrero Penã), n. 639/junho 2003, pp.71-76.

CAPELA, Carlos Eduardo S. "Esse ser tão estrangeiro". In: *Outra Travessia - Revista de Literatura do Curso de Pós-graduação em Literatura/ UFSC*, n. 2, Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2004, p. 115-133.

_____. "Espantalhos e afins". In: *Revista Grumo Latinoamérica, Pensamento e cultura*, dezembro/2007, RJ: 7 letras, pp. 92-102.

_____. "Literatura e imigração: convergência". In: *Anais do VIII Congresso Internacional ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, (em CD-room), 2003.

_____. "Língua-Pátria, Línguas-Párias". In: *Revista da ANPOLL*. n. 4, jan/jun. 1998; pp. 39-64.

_____. "Representações de migrantes e imigrantes na cultura brasileira do princípio do século. O Caso de Juó Bananére". In: *Literatura y poder*. ed. C. De Paepe, N. Lie, L. Rodriguez-Carranza e R.S. Hermida, Leuven: Leuven UP, 1995; pp. 171-184.

_____. "O industrial e a prostituta no país dos coronéis". In: *Anais do VI Congresso da ABRALIC*. Florianópolis, NELIC/UFSC, 1999 (ed. Em CD-Rom).

CARDOSO, Sérgio. "O olhar do viajante (do etnólogo)". In: *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. pp. 347-360.

CESAROTTO, Oscar. *Gira. Gira. O lunfardo como língua paterna dos argentinos*. Tese de doutorado. SP: PUC-SP, 1998.

CÍCERO, Marco Túlio. *Da República*. In: *Os pensadores – Epicuro, Lucrécio, Cícero Sêneca, Marco Aurélio*. 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 137-180.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2000.

CONTRERAS, Sandra. "El nacimiento del Monstruo". In: *Las vueltas de César Aira*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2002, pp. 251-259.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. SP: Iluminuras, 2006.

_____. "A imanência: uma vida". In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 27, n. 2, pp. 10-18.

_____. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

_____. *Espinosa – filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. & GUATTARI, Félix. *Kafka - por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. "Introdução: Rizoma". Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). In: *Mil Platôs*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1988, pp. 11-37.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leitão. SP: Ed. 34, 2005.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). SP: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). SP: Editora 34, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOSTOIEVSKI, Fedor. *Memorias del Subsuelo*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004.

DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

EGIDO, Aurora. "Introducción". In: GRACIÁN, Baltasar. *El Discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Trans. Carlo Rodolfo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

_____. *Inmunitas*. Protección y negación de la vida. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

_____. GALLI, C. & VITIELLO, V. *Nihilismo y Política*. Trad. Germán Prosperi. Buenos Aires: Manantial, 2008,

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernismos e Modernidade no Brasil*. SP: Mercado das Letras, 1994.

FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina - um ensaio de história comparada (1850-2002)*. SP: Editora 34, 2004

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos - Vol. III. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Microfísica do Poder*. Org. Roberto Machado. 14ª ed., RJ: Graal, 1999.

_____. *Os Anormais – curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2001.

_____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

_____. “Was is Aufklärung?”. In: *Anabásis – Revista de Filosofia*. Madrid: CYAN, Ano III, num. 4, 1996/1.

FRANK, Giorgio. “Novela y búsqueda: la modernidade como exilio”. In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005. Publicado no sítio: www.nacionapache.com.ar/archives/119. Acesso em 06/01/2008.

GALIMBERTI, Umberto. “El alma extranjera”. In: *Archipiélago*. Madrid: Arco. N. 26-27, inverno 1996, pp. 61-68.

GIVONE, Sérgio. *Il bibliotecario di Leibniz – Filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi, 2005.

GIOVANNONI, Augustin (dir.). *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006.

GOMES, Daniel de Oliveira. *Nome Próprio, a dimensão Atópica da Escritura*. [tese de doutorado] BU/UFSC – Florianópolis, 2007.

GRACIÁN, Baltasar. *Tratados Políticos*. Barcelona: Luis Miracle Editor, 1941.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. *Da Diáspora – Identidades e mediações culturais* (org. Liv Sovik). Trad. Adelaine La Guardia Resende (et al.). Belo Horizonte: UFMG/ Brasília: Unesco, 2003.

_____. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes. 2000, pp. 103-133.

HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 3ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 2ª ed., São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. *O Castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. *O Processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 96-103.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002.

_____. “Enfermedad y cultura: política del monstruo”. In: *Literatura, cultura e enfermedad*. BONGERS, W. & OLBRICH, T. (comps.). Buenos Aires, Paidós, 2006.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. SP: Cia das Letras, 2005.

_____. *Guerra sem testemunhas (O escritor, sua Condição e a Realidade Social)*. SP: Ática, 1974.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. “Literaturas postautônomas”. Disponível em: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 25/09/2007.

_____. “Temporalidades del presente”. In: *Margens Márgenes – Revista de Cultura*, n. 2, dez. De 2002. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata e Salvador, pp. 14 e 26.

_____. “Elogio de la mala literatura”. In: *El Clarín – revista ñ*. Dezembro de 2007. Disponível no sítio: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>. Acesso em: 15/01/2008.

LUCRÉCIO, Tito. *De la naturaleza de las cosas: poema en seis cantos*. Trad. D. José Marchena. Disponível no sítio: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383808666915724200802/p0000002.htm>. Acesso em 01/07/2008.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MAGAZINE LITTÉRAIRE. *Dossier l'énigme Blanchot*. N. 424, Paris, outubro de 2003, p 23-68.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre. *Littérature de L'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes (Étude comparative)*. Paris: Harmattan, 1993.

MELVILLE, Herman. *Bartleby – o escriturário*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

MIQUEL, Christian. *La quête de l'exil - Pratique de l'exil*. Paris: Harmattan, 1996.

MICHAUD, Marc (dir). *Exil et traditions/Exil au traditions – minorités et écrivains de la minorité*. Paris: Harmattan, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Au ciel et sur la terre - petit conférence sur dieu*. Paris: Bayard, 2004.

- _____. *Au Fond des images*, França: Galilée, 2003.
- _____. *Corps*. 2a. Ed., Paris: Métailié, 2006.
- _____. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990.
- _____. *A comunidade enfrentada – seguida de Entre poder y fe*. Trad. Monica B. Cragnolini, Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- _____. "La existencia exilada". In: *Archipiélago*. Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996.
- _____. *La mirada del retrato*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena, 2006.
- _____. LACQUE-LABARTHE, Phillip. – *O título da letra*. São Paulo: Escuta, 1991.
- NEGRI, Toni. *Exílio – seguido de Valor e Afeto*. Trad. Renata Cordeiro. SP: Iluminuras, 2001.
- PACHECO, Olandina M. C. de Assis. *Sujeito e singularidade – ensaio sobre a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- PARVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Édition Sociales, 1980.
- PELBART, Peter Pál. "Elementos para uma cartografia da grupalidade". Disponível no sítio: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=mutacao>. Acesso em: 11/12/2007.
- _____. *Vida Capital, ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PEREIRA, José Esteves. "A actualidade de Cícero". In: *CULTURA-Revista de História e Teoria das Ideias*, vol.XVI-XVII (2ª série), 2003, pp.45-56. Disponível em: http://www.ipri.pt/investigadores/artigo.php?idi=6&ida=43#_ftnref24. Acesso em: 15/12/2008
- PÉRSICO, Adriana Rodriguez. *Relatos de época – una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: CendeaC, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1998.
- RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGA-NETO, Alfreto (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas*. RJ: DP&A, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *A partilha do sensível* (Estética e política), trad. Mônica Costa Netto, São Paulo: ed. 34/Exo, 2005.

_____. *El viraje ético de la estética y la política*. Chile: Palinodia, 2005.

RELLA, Franco. "El último exílio". In: *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005.

ROCHA, João. "O (des) leitor de Raízes do Brasil". In: *Folha de São Paulo*. 27/10/2002.

SAID, Edward. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração (ou os paradoxos da alteridade)*. São Paulo: EDUSP, 1998.

SCHWARZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. e QUEIROZ, Renato da Silva. *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP: Estação Ciência, 1996.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. "Do sentimento de pertença: o princípio da *auctoritas* em Francisco Manuel de Melo". In: ANTELO, Raúl. (Org.). *Crítica e Ficção, Ainda*. Florianópolis: Pallotti/NELIC/CAPES, pp. 199-229, 2006.

SELLIGMANN-SILVA, Marcio (org.) *História, Memória, Literatura – o testemunho na era das catástrofes*. SP: UNICAMP, 2003.

_____. & NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SENNETT, Richard. "El extranjero". In: *Punto de vista*. n. 51, Bs. As, abril/1995; pp. 38-48.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana - Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 4ª ed., RJ: Jorge Zahar, 1994.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Madrid, Alianza, 2006.

STAROBINSKI, Jean. *Ação e reação: vida e aventura de um casal*. RJ: Civilização Brasileira, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros (A reflexão francesa sobre a diversidade humana - I)*. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *A conquista da América (A questão do outro)*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TRIGANO, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris: Édition Payot & Rivages, 2001.

VECCHI, Roberto. "Raízes do Brasil e a insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento modernistas". In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento modernistas*. São Paulo: UNICAMP, 2001, pp. 457-469.

VIRNO, Paolo. *Palabras con palabras – poderes y limites del lenguaje*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2004.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.